TEXTOS BÁSICOS DE CIÊNCIAS SOCIAIS

HERBERT
READ
PIERRE
FRANCASTEL
BERTOLT
BRECHT

ZAHAR
EDITORES

SOCIOLOGIA DA ARTE, III

SOCIOLOGIA DA ARTE, III

TEXTOS BÁSICOS DE CIÊNCIAS SOCIAIS

Diretores:

ANTONIO ROBERTO BERTELLI

MOACIR GRACINDO S. PALMEIRA

OTÁVIO GUILHERME VELHO

HERBERT READ
PIERRE FRANCASTEL
BERTOLT BRECHT

SOCIOLOGIA DA ARTE, III

Organização e introdução de
GILBERTO VELHO

ZAHAR EDITÔRES
RIO DE JANEIRO

capa de

ÉRICO

1967

Direitos para a língua portuguêsa adquiridos por
ZAHAR EDITÔRES
Rua México, 31 — Rio de Janeiro
que se reservam a propriedade desta tradução

Impresso no Brasil

ÍNDICE

INTRODUÇÃO 7

A CAMINHO DA ABSTRAÇÃO — A TEORIA DA FORMA PURA — HERBERT READ 11

Tradução de DORA ROCHA

O APARECIMENTO DE UM NÔVO ESPAÇO — PIERRE FRANCASTEL 26

Tradução de YVONNE COSTA RIBEIRO

FUNÇÃO SOCIAL DO TEATRO — BERTOLT BRECHT 65

Seleção e tradução de HEITOR O'DWYER

INTRODUÇÃO

Com êste terceiro volume de *Sociologia da Arte* sentimos necessidade de voltar a colocar em pauta os nossos objetivos. Parece-nos que é forçoso voltar a insistir, primeiramente, que desejamos apresentar textos *representativos*. Isto significa que não estaremos preocupados, primordialmente, em apresentar o *dernier cri*, mas em permitir que um público, mais ou menos amplo, receba uma informação básica que permita partir para elaborações futuras. É óbvio que estamos interessados no que exista de mais moderno no pensamento estético contemporâneo. Mas, como a nossa intenção fundamental é proporcionar uma visão compreensiva da Arte, não queremos simplesmente jogar textos, sem haver um critério, uma orientação. Não uma orientação no sentido de escolhermos textos de nossa preferência pessoal e impingi-los ao público. Mas, voltados para uma seleção de autores fundamentais para a construção de uma Sociologia da Arte. Dessa forma, o fato de êste ou aquêle texto apresentar, eventualmente, afirmações ou posições consideradas superadas, não impede que seja incluído na nossa coleção, desde que tenha uma importância histórica evidente, desde que seja *representativo* de uma corrente, de uma orientação.

Queremos ressaltar, também, que na organização desta coleção temos duas preocupações fundamentais que se conjugam. Pretendemos, partindo da crença na utilidade do método sociológico, fornecer um instrumental para todo interessado em Arte.

A outra preocupação é a sistematização de uma Sociologia da Arte, que implica não apenas utilizar um instrumental sociológico, mas uma *atitude científica* permanente. O sociólogo, ao contrário do crítico, não se vai socorrer dêsse ins-

trumental para emitir seus julgamentos de valor. A sua atitude será a de um cientista social que procura entender a manifestação artística nos seus quadros sociais. Entender e não julgar. Aí está a grande diferença. Dessa maneira achamos que esta coleção pode atender a êsses dois objetivos. A escolha dependerá do leitor.

Êste livro divide-se em duas partes. A primeira é dedicada às Artes Plásticas. O primeiro texto é do famoso crítico inglês Herbert Read. Trata-se de uma visão mais ou menos tradicional, conservadora. A influência da obra de Read é das mais intensas. A perspectiva em que se coloca é aceita por grande parte da crítica contemporânea. A sua cultura e a sua grande experiência de crítico dão-lhe uma importância extraordinária. Sua posição, inevitàvelmente, leva a polêmicas. O segundo texto é de Pierre Francastel, diretor do Departamento de Sociologia da Arte na École Pratique des Hautes Études de Paris. Procura estudar alguns problemas básicos da pintura moderna e contemporânea sob um ponto de vista sociológico. Assim julgamos que com os textos dêsses dois importantes autores podemos ter uma visão apreciável das Artes Plásticas e de sua Sociologia.

A segunda parte compõe-se de textos de Brecht*, não só traduzidos como selecionados por Heitor O'Dwyer. Queremos chamar a atenção da importância, para o nosso estudo, desta segunda parte. Brecht não só revoluciona o teatro como apresenta tôda uma estética que vai ser extremamente importante para entender-se os problemas da Arte no mundo moderno. Para o estudioso de Sociologia da Arte o que imediatamente chama atenção é a *consciência do social.* A estética brechtiana tem no social o seu dado básico. Neste sentido podemos encontrar em Brecht um sistema estético essencialmente moderno. A possibilidade de se elaborar uma estética levando em devida conta, e até as últimas conseqüências, o dinamismo sócio-histórico, é um privilégio de nossa época. A formação marxista de Brecht é óbvia. O que é fundamental é verificar como êle a utiliza. Esta utilização significa não só teorizar, mas produzir artìsticamente, procurando ser coerente com uma série de conhecimentos teóricos, até científicos. Criando e teorizando, Brecht deixou uma obra vasta e complexa, cujo estudo

---

* Ver, a propósito, *O Teatro de Brecht,* de John Willet, publicado por esta Editôra.

deverá ser indispensável para os que se voltarem para os problemas não só de teatro, mas de tôda a Arte contemporânea. Heitor O'Dwyer enriqueceu o trabalho com excelentes notas que nos remetem aos problemas tão polemizantes do nosso teatro. Levantando algumas questões de nossa atualidade, dá margem a uma visão bastante dinâmica do mundo teatral.

GILBERTO VELHO

A CAMINHO DA ABSTRAÇÃO
A TEORIA DA FORMA PURA *

HERBERT READ

Tradução de DORA ROCHA

Êsse desprêzo pelo poder de síntese da mente, êsse desejo de retornar à visão integral, ao estágio pré-lógico da percepção que caracteriza a arte de Matisse, é sem dúvida um passo em direção ao subjetivismo na arte. Mas o ato de pintar nunca é inteiramente subjetivo, até mesmo neste método direto, pois a atividade do pintor está ainda relacionada com um objeto, mesmo que êsse objeto seja antes o foco de um campo de visão do que o levantamento tridimensional dêsse campo. Na verdade, é possível sustentar-se que o método de Matisse é o único realmente objetivo, e que qualquer outro método que se apóie em uma construção mental ou intelectual destinada a mostrar a relação existente entre todos os objetos em um campo de visão é infinitamente mais subjetivo. O Dr. Thouless desenvolveu certa vez na Universidade de Glasgow algumas experiências interessantes que demonstram haver uma considerável divergência entre aquilo que o ôlho realmente vê e uma representação perspectiva do mesmo objeto. A importância dessa descoberta jus-

* Traduzido de "Towards Abstraction — The Theory of Pure Form", em *Art Now*, de Herbert Read, Faber Paper Covered Editions, 1963.

tifica as extensas citações da revista em que foi pela primeira vez publicada. *

"Foram realizadas experiências sôbre a forma de objetos vistos obliquamente, sôbre o brilho aparente de superfícies diferentemente iluminadas e de diferente refletividade, sôbre o tamanho aparente de objetos em distâncias diferentes e sôbre a aparente convergência de linhas paralelas retrocedendo a partir do observador. Em todos êstes casos descobriu-se que o que era visto era um intermediário entre o que era proporcionado na estimulação periférica e o caráter "real" do objeto. A êste efeito de caráter de objeto "real" obtido através do caráter fenomenal damos o nome de "regressão fenomenal ao objeto real". (Vol. XXI, p. 358.)

"Quando se ensina a criança a desenhar de acôrdo com as leis de perspectiva, ela está aprendendo a projetar em um plano o objeto para o qual está olhando. Para que descubra quais as formas, tamanhos, etc., que deve desenhar, ensina-se a ela o recurso de segurar um lápis com o braço esticado e, com um dos olhos fechado, tomar medidas ao longo dêle...

"Evidentemente, não se pode negar que as leis de perspectiva descrevem corretamente como as formas, os tamanhos, as relações entre linhas, etc., devem aparecer em uma projeção plana dêsse tipo, e é óbvio que as experiências sôbre a regressão fenomenal não têm relação alguma com êste problema. Tampouco lançam elas alguma dúvida quanto à utilidade dos recursos acima na determinação dos caracteres da projeção plana.

"Os professôres de perspectiva, no entanto, nem sempre contentam-se com essas reivindicações legítimas para as leis de perspectiva. Sentem-se inclinados a afirmar que as leis de perspectiva são as leis do modo pelo qual nós "vemos" e a sugerir que os métodos acima mencionados de medição com régua, etc., são recursos para descobrir como nós "realmente" vemos as coisas...

"Alguns artistas... afastaram-se bastante do desenho em perspectiva. Descobri que alguns dos pintores pós-impressionistas desenhavam objetos inclinados em proporções que correspondiam aproximadamente às dos formatos fenomenais, tal como foram medidos nas experiências. Logo, parece provável que êles

* "Phenomenal Regression to the Real Object", *British Journal of Psychology*, vol. XXI, pt. 4; vol. XXII, pts. 1 e 3 (1931-2).

estivessem na realidade desenhando a figura fenomenal, e não a figura perspectiva.

"A experiência demonstra que a intensidade da regressão fenomenal difere muito de um indivíduo para outro. Disto resulta que um desenho que pareceria correto a uma pessoa possa parecer errado a outra. É possível que êsses artistas que, ao se afastarem da perspectiva, deram a muitos observadores a impressão de distorção da forma, sejam simplesmente pessoas de índices de regressão extremamente elevados." (Vol. XXII, pp. 27-29.)

O ÔLHO INOCENTE E O ÔLHO INSTRUÍDO

A perspectiva científica é portanto uma construção do intelecto, e não uma percepção direta. A elipse arredondada que vemos na pintura de Cézanne de um *compotier* pode estar na verdade mais próxima da elipse vista por um ôlho inocente do que estaria a elipse que com tanto esfôrço ensinamos a criança a construir de acôrdo com princípios apriorísticos.

Generalizando, poderíamos dizer que se um artista chega a tomar consciência de que: 1) a representação do caráter "real" do objeto é uma construção intelectual ou "objetiva", e de que 2) a figura fenomenal, que é a única experiência direta do ôlho, é uma experiência "subjetiva" — então é natural que êste artista deseje dar um passo adiante. Mas êle compreenderá que êste passo poderá ser dado em duas direções divergentes. Em uma direção, êle poderá afirmar a natureza intelectual ou objetiva de sua atividade, mas em lugar de, servindo-se dêsses meios, fingir reproduzir o caráter "real" de um objeto, ou uma cena visível, êle poderá prosseguir sôbre outros princípios apriorísticos. Considerando o objeto apenas como um ponto de partida, como um estímulo, êle poderá criar um sem-número de variações, do mesmo modo que o músico, que parte de um simples tema, e, observando certas leis, projeta uma composição sancionada por sua forma consistente. Esta é uma das direções em que nosso artista hipotético pode evoluir. Na outra direção, êle poderá afirmar a natureza subjetiva de sua atividade, e, abandonando tôdas as tentativas de reproduzir até mesmo o caráter fenomenal de um objeto, ou ainda, quaisquer formas dadas pela experiência direta do ôlho, êle poderá prosseguir projetando para sua tela um arranjo de linhas e côres que sejam

de origem inteiramente subjetiva, e que, se devem obedecer a alguma lei, obedecerão às leis de sua própria criação. Cada obra de arte é então uma lei para si própria. São estas as duas teorias que, penso eu, cobrirão tôdas as tendências restantes da arte moderna.

À primeira, eu chamaria *teoria da abstração;* à segunda, *teoria do automatismo.*

A ANTECIPAÇÃO DA TEORIA DA ABSTRAÇÃO EM PLATÃO

À primeira, eu chamaria *teoria da abstração;* à segunda, relaciona-se com a teoria clássica da forma, e alguns apologistas do *cubismo* — nome dado à primeira das manifestações da arte abstrata — não hesitaram em reclamar a qualificação de neoclassicismo. A melhor expressão clássica da teoria da arte abstrata encontra-se em Platão. Eu gostaria de transcrever aqui um trecho significativo do *Filebo* (51 B); Sócrates e Protarco dialogam:

"S. Os verdadeiros prazeres são aquêles que provêm das côres que chamamos belas e das formas; muitos dêles provêm ainda do olfato e dos sons. Os verdadeiros prazeres provêm de tôdas aquelas coisas cuja falta não é sentida penosamente, mas que provocam uma satisfação conscientemente agradável e não-condicionada pela dor.

'P. Mas ainda uma vez, Sócrates, o que significa isto?

'S. Certamente o que quero dizer não está inteiramente claro; mas procurarei torná-lo o mais possível. Não entendo por beleza o que a maioria das pessoas esperaria, ou seja, a beleza de criaturas ou quadros vivos; mas, seguindo meu raciocínio, refiro-me às linhas retas e curvas e às superfícies e formas sólidas por elas compostas com a ajuda de réguas e esquadros. Quero dizer que estas coisas não são belas relativamente, assim como as outras coisas, mas o são sempre, naturalmente e absolutamente; e elas constituem um prazer em si, não dependendo de modo algum da ânsia do desejo. E falo de côres do mesmo tipo, com o mesmo tipo de beleza e prazeres. Estará claro ou não?

'P. Estou me esforçando, Sócrates, mas procure tornar isto mais claro.

'S. Bem, quero dizer que tais sons, por serem puros e suaves e por produzirem um único tom puro, não são belos em re-

lação a qualquer outra coisa; são belos em sua própria natureza, e constituem um prazer em si." *

Filebo é a última obra de Platão, e nela encontramos um abandono definitivo da infeliz teoria da *mimesis*, ou da arte concebida como uma técnica para a imitação direta da aparência das coisas; e, além disso, não estamos mais em face da teoria inerente à Filosofia grega desde Pitágoras, que identifica a arte com a beleza, e a explica em têrmos de proporção harmônica. Esta última teoria adquiriu sua expressão final em Aristóteles (êle diz, por exemplo: os componentes essenciais da beleza são a ordem, a simetria e a precisão), passando depois à Filosofia escolástica. "Há três requisitos para a beleza", diz S. Tomás de Aquino. "Primeiro, uma certa totalidade ou perfeição, pois qualquer coisa incompleta é conseqüentemente feia; segundo, uma proporção devida ou harmonia; e, terceiro, a claridade, permitindo assim que as coisas de colorido brilhante sejam chamadas belas." E esta teoria foi retomada pelas tendências classicizantes do Renascimento, e, de fato, atinge sua expressão perfeita na arte do século XVI. Mas esta não é a teoria da beleza formulada por Platão no *Filebo;* Platão não se compromete com nenhuma coisa tão definida, tão matemática ou racional. Êle diz: "Não entendo por beleza de formas o que a maioria das pessoas esperaria, ou seja, a beleza de criaturas e quadros vivos". Nesta frase êle rejeita a teoria mimética da beleza. "Refiro-me", continua, "às linhas retas e curvas e às superfícies ou formas sólidas por elas compostas com a ajuda de réguas e esquadros". E estas coisas, diz êle, não são belas relativamente, como as outras coisas (ou seja, não dependem em sua beleza de seu uso, ou finalidade, ou relação com outras coisas), mas são belas sempre, naturalmente e absolutamente.

A INTERPRETAÇÃO DE CÉZANNE DA TEORIA

Seria possível relatar as vicissitudes dessa idéia através dos séculos, mas, tendo em vista os fins que me proponho, seria melhor passar de Platão para Cézanne. Cézanne não era um filósofo (nem mesmo um filósofo natural), e, como no caso de Gauguin, apenas em data posterior, foi deixada a outros a tarefa de formular as teorias implícitas em sua obra. Mas é importante que se compreenda em primeiro lugar que Cézanne esboçou uma ruptura definitiva não só com a noção acadêmica de pintura

* Transcrito de E. F. Carritt: *Philosophies of Beauty* (Oxford, 1931), pp. 29-30.

que prevaleceu em tôda parte durante o século XIX, mas também com o que em sua época era a revolucionária escola do impressionismo. A infeliz denominação "pós-impressionismo" foi forjada, e é infeliz porque leva o leigo a supor que pós-impressionismo seja a evolução direta do impressionismo. Isto porém está muito longe da verdade. Quando Cézanne, em *seu* modo despretensioso, disse que seu objetivo era "recriar Poussin partindo da natureza", e "fazer do impressionismo algo de sólido e duradouro como a arte dos museus", estava renunciando definitivamente ao objetivo dessa escola que começou com Constable e terminou com Manet. A arte *dêles* havia-se baseado na impressão de vitalidade natural transmitida pela obra de arte; Cézanne baseou-se na revelação da forma inerente. Êle não quis adotar as noções aprioristicas de forma que o Renascimento havia herdado da Filosofia aristotélica; tais noções eram impostas à arte do exterior. Cézanne procurou sua forma no próprio objeto, e lutou, com tôda a paixão e a integridade do gênio, para revelar a estrutura latente satisfazendo temas naturais. Isto implicava uma ênfase aos planos, volumes e contornos, que tendiam a dar às suas pinturas uma organização geométrica; e o próprio Cézanne dizia que a natureza podia ser decomposta em cilindro, cubo e esferà, o que está muito próximo das "superfícies e formas sólidas" de Platão.

No entanto, não posso omitir uma observação sôbre a obra de Cézanne: êle não concebeu seus volumes em contornos, mas em côres contrastantes. E, na verdade, é isto que o distingue e o individualiza: uma sensibilidade para a forma expressa na côr. "Pintar", dizia êle, "é registrar as sensações de côr". "Quando a côr atinge sua riqueza, a forma atinge sua plenitude" é outro de seus raros aforismos reveladores. Esta concepção da forma construída através da côr, uma síntese de côr, é talvez difícil de ser compreendida, sobretudo para as pessoas de fraca sensibilidade para a côr; no entanto, esta é a qualidade essencial da arte de Cézanne. Em um certo sentido, isto o aproxima mais da definição de S. Tomás do que da de Platão; pois S. Tomás, como vimos, insistia na claridade das côres brilhantes como sendo um dos elementos essenciais da beleza.

TIPOS GEOMÉTRICOS DE ARTE

Antes de expor a teoria da abstração desenvolvida sôbre a base da prática de Cézanne, é necessário falar de outro tipo de arte do qual existem vários exemplos históricos. Êsse tipo de

arte é muitas vêzes confundido com a abstração, e, sem dúvida, as manifestações modernas da arte abstrata devem a êle tanto quanto a Cézanne. Refiro-me ao que geralmente é conhecido por arte "geométrica" ou "estilizada": um tipo de arte encontrado na fase inicial da arte grega e da arte gótica, nas artes bizantina e escandinava, e em várias manifestações da arte primitiva. A essência dêsse tipo de arte é o seu caráter não-orgânico, diferindo neste ponto de Cézanne. É difícil generalizar sôbre um fenômeno tão largamente disperso no tempo e nas origens; mas, fundamentalmente, êle consiste na distorção na representação de um objeto natural em benefício do ritmo. Limita-se geralmente à representação de objetos isolados — um deus, um animal ou uma planta — e, se aplicado a padrões maiores, torna-se então um desenho rìgidamente simétrico: a organização, quando existe, é de um tipo proporcional e harmônico. Porém, a essência dêsse estilo só aparece integralmente na representação de um único objeto — um ornamento de ouro dos citas do chamado Estilo Animal, por exemplo — e pode ser definida como uma ênfase ao conteúdo rítmico das formas naturais, ao limite extremo compatível com o reconhecimento do objeto representado. Mas nos tipos degenerados dessa arte perde-se o objeto original e em seu lugar encontramos um padrão simétrico formal sem qualquer significado estético de real importância.

O interêsse pela estrutura formal evocado pela obra de Cézanne coincidiu com um interêsse renovado pelos tipos geométricos de arte — especialmente pelas artes bizantina e primitiva. É possível que até certo ponto êstes dois interêsses se estimulassem mùtuamente. Mas o resultado final no campo da arte foi o aparecimento da escola cubista contemporânea.

CUBISMO

Esta é uma escola limitada, mas bastante consistente e persistente. Na França, originalmente foi constituída por artistas como Gris, Braque, Ozenfant, Jeanneret, Delaunay, Marcoussis, Metzinger, Gleizes e Léger; na Alemanha, por Marc, Feininger e Baumeister. Picasso exerceu por certo tempo a influência preponderante na França, enquanto na Alemanha liderava Kandinsky, tanto com seus escritos como com suas pinturas. Matisse e Derain também chegaram a adotar êste estilo.

Os cubistas pròpriamente ditos, embora apresentem uma considerável variedade de técnica e mesmo de método, ilustram

ainda assim uma teoria da arte coerente, que creio ser *aproximadamente* a mesma expressada por Platão no trecho do *Filebo* que transcrevi. Cézanne ainda estava, espero ter deixado bem claro, ligado a uma teoria de equivalência: êle acreditava que sua pintura representava de algum modo a natureza do objeto, ou, pelo menos, a sensação provocada pela natureza do objeto. A arte de Cézanne, a despeito da sua organização, era ainda uma arte mimética. O cubista, porém, tomando o objeto como um ponto de partida, abstrai dêle — para retomar as palavras de Platão —, por meio de réguas e esquadros, as linhas retas e curvas, as superfícies e formas sólidas inerentes. *

Após uma descrição tão longa, êste processo pode parecer mecânico, ficando minimizado o papel da sensibilidade individual do artista. Na realidade, nada poderia ser mais diversificado do que a personalidade e a individualidade da obra dos pintores cubistas que mencionei. Ninguém jamais confundiria uma obra de Braque com uma de Léger. Longe de tornar a obra vazia da personalidade do artista, êste processo de abstração, rejeitando a máscara sentimental da realidade, deixa esta personalidade livre para se exprimir claramente. Paisagens e retratos têm, por assim dizer, suas próprias personalidades e para o pintor que apenas reproduz é fácil mascarar sua própria falta de personalidade na personalidade das coisas. Mas o cubista, desnudando o objeto de todos os acessórios da expressividade, apoiando-se sòmente na estrutura formal de suas linhas retas e curvas, superfícies e formas sólidas, fica despido perante o mundo, revelando-se pelas relações precisas que êle próprio determina.

CUBISTAS "TOUGH-MINDED" E "TENDER-MINDED" **

A personalidade revela-se tão claramente na pintura cubista que penso não haver dificuldade em dividir os próprios cubistas

---

* Cf. Rudolf Arheim, "Perceptual Abstraction and Art", *Psychological Review*, vol. 54 (1947), p. 75: "A forma é considerada algumas vêzes como um simples acessório acrescentado pelo artista à representação de objetos a fim de torná-la mais agradável. A composição é quase sempre avaliada sem referência alguma ao tema nela expresso. Em oposição a êste ponto de vista, é necessário afirmar que em arte como em qualquer outra atividade a forma é um requisito indispensável para a caracterização perceptual do conteúdo".

** N. do T. — Os têrmos "tough-minded" e "tender-minded" traduzem respectivamente idéias de fôrça ou dureza e de sensibilidade ou delicadeza.

em dois grupos que poderíamos chamar, adotando a terminologia de William James, os "tough-minded" e os "tender-minded". Os "tender-minded" são aquêles que, como Braque e Juan Gris, parecem propor à abstração uma finalidade decorativa. Suas pinturas são discretas quanto ao tom, cuidadosamente trabalhadas, plàsticamente eficazes, ligadas em seu efeito total à harmonia de natureza morta de uma pintura de Chardin. Êles parecem trazer alguma sugestão do mundo orgânico e dos processos vitais. Bem diferentes são as produções "tough-minded" de um Léger, um Metzinger, um Duchamp ou um Duchamp-Villon. Tôda sensibilidade orgânica é aí suprimida. Encontramo-nos em um mundo de sensibilidade inorgânica, mecânica. Se há uma sugestão, trata-se da sugestão da máquina: o dínamo, a perfuratriz, a bomba hidráulica. Êste aspecto do cubismo relaciona-se com o movimento conhecido por construtivismo.

Êste é talvez o aspecto do cubismo mais difícil de ser aceito. É impossível que uma pessoa não-preconceituosa e de real sensibilidade possa de algum modo furtar-se ao encanto de uma pintura de Braque; o caso é bem outro com um pintor como Léger. Aqui não há concessão alguma ao sentimento, ao encanto, ou à função decorativa. A côr é freqüentemente uma dissonância, a forma é agitada e inflexível. É fácil repudiar esta arte alegando faltar-lhe sensibilidade; e foi isto que fêz Roger Fry, últimamente um apreciador da arte moderna, em um artigo que certa vez publicou. * Êle partiu do princípio de que "há um antagonismo profundo e real entre sensibilidade e mecanismo". Mas isto seria limitar indevidamente a acepção do têrmo sensibilidade. Roger Fry exemplificou sua afirmação referindo-se a um desenho de uma porca feito por Rembrandt. "Se somos tocados pela beleza do desenho de Rembrandt, é porque os ritmos peculiares de suas linhas e planos nos transmitem não só a semelhança com uma porca, mas também sua excitação imaginativa ao apreender certas relações de forma no objeto que contemplava; e essa excitação e essa exaltação dependiam da sua reação emocional particularmente intensa à vida, uma emoção expressa em seu caso através de seu sentido específico da forma visível". Mas não poderia eu dizer algo semelhante a respeito de uma pintura de Léger? Não poderia eu dizer, transpondo as palavras de Roger Fry: "Se somos tocados

* "Sensibility versus Mechanism", *The Listener,* vol. VII, n.º 169, p. 497.

pela beleza da pintura de Léger, é porque os ritmos peculiares de suas linhas e planos nos transmitem nem tanto a semelhança com uma cidade, mas, antes, sua excitação imaginativa ao apreender certas relações de forma naquilo que contemplava; e essa excitação e essa exaltação dependiam da sua reação emocional particularmente intensa ao mecanismo, uma emoção expressa em seu caso através de seu sentido específico da forma geométrica?" Isto não é tão plausível quanto a descrição da sensibilidade de Roger Fry diante do desenho de Rembrandt? Não devemos portanto concluir que o que existe não é uma oposição absoluta entre sensibilidade e mecanismo, mas uma oposição entre dois tipos de sensibilidade? Não poderíamos possuir uma sensibilidade geométrica ao lado de uma sensibilidade orgânica? A história da arte, através de vários exemplos, prova que sim. Pode-se, é claro, colocar em questão os valôres relativos dêsses dois tipos de sensibilidade, mas não se pode negar que ambos têm uma existência natural.

SENSIBILIDADE MECÂNICA

Mas poderíamos perguntar por que tal sensibilidade mecânica ou geométrica deveria provocar uma atração especial em nossos dias; creio que a resposta a esta pergunta nos fornecerá também uma chave para os valôres que sustentam essa forma de sensibilidade. Penso que há duas respostas para esta pergunta, uma bastante óbvia, a outra envolvendo questões mais complicadas de Psicologia Social. É óbvio que o campo mais propício para a atração pelas formas mecânicas é a presença em nossa vida quotidiana de tantas máquinas: de tantos objetos expressando em suas linhas e volumes uma certa perfeição funcional à qual não podemos negar o nome de beleza. É certo, como nota Roger Fry, que nem tôdas as máquinas que funcionam perfeitamente são belas: que a qualidade da beleza está talvez limitada a máquinas que expressam algumas noções abstratas como velocidade, poder ou precisão. Mas isso não altera o fato de que estamos rodeados de exemplos de perfeição mecânica, e que, portanto, seria legítimo tentar transferir para a pintura e a escultura as mesmas qualidades de perfeição que encontramos expressas nas máquinas.

Mas há provàvelmente uma razão mais profunda para o aparecimento da sensibilidade mecânica e geométrica na arte moderna, e esta razão é o fundamento de tôdas as fases recor-

rentes da arte geométrica na história. Houve tentativa de explicar estas fases a partir de um ponto de vista racionalista: vários tipos de ornamentos geométricos são explicados como desenvolvimentos de elementos técnicos residuários. Por exemplo: as costuras e pontos que eram inevitáveis quando o homem fazia vasos de couro foram copiados para efeito decorativo em vasos semelhantes feitos de barro. Devemos supor que o homem se habituara de tal forma a essas irregularidades de superfície que simplesmente não podia suportar a visão de um pote liso e não-decorado; por isso êle copiou no tipo posterior de vaso os traços acidentais do tipo mais antigo. Pode haver de quando em quando na história da arte tipos que comprovem essa teoria, mas seria errado responsabilizá-la por todos os tipos de arte geométrica. Ela é válida sòmente para poucos tipos de decoração ornamental, particularmente do período neolítico; não explica porém a arte do homem primitivo em geral, o ornamento da primitiva arte nórdica ou da arte bizantina, e ainda muitos outros tipos, inclusive a arte geométrica moderna. É preciso que procuremos uma explicação mais ampla na vida espiritual dêsses povos — pois a ciência da arte é, finalmente, a ciência da psicologia humana, e as mutações da história da arte são parte do processo fundamental que governa todo o desenvolvimento da história do homem: "a adaptação diversificada e fatal do homem ao mundo exterior".

Esta última frase é transcrita de *Forma no Gótico,* de Worringer, um trabalho no qual se encontra uma teoria psicológica coerente, incluindo o fenômeno da arte geométrica. Êste princípio, naquilo que nos interessa no momento, é estabelecido primeiramente com relação à arte do homem primitivo.

"Para o homem primitivo — ainda não-desenvolvido mentalmente e portanto contemplando o caos do mundo que o rodeia com timidez e incerteza — a atividade artística, como vimos, significou um impulso para estabelecer outro mundo de valôres perceptuais, um mundo de valôres absolutos e permanentes colocado acima do mundo mutável das aparências e livre de tôda a arbitrariedade da vida. Portanto, êle remodelou aquilo que era vivo e arbitrário nas suas impressões visuais incessantemente flutuantes em símbolos invariáveis de natureza artística e intuitiva. Sua inclinação artística não se originou no gôzo da percepção direta e sensual do objeto; em vez disso, êle criou precisamente para conter o tormento da percepção, para obter imagens *conceptuais fixas* em lugar de imagens *perceptuais*

casuais. Conseqüentemente, sua arte guardava um caráter positivo, quase científico; era o produto de um impulso direto de autopreservação e não o incontido produto do luxo de uma humanidade liberta de todos os mêdos elementares do mundo." *

Isto resume o que acredito ser a única teoria que explica adequadamente a natureza geométrica ou abstrata de vários tipos de arte; eu gostaria de lembrar agora que há na vida moderna condições para o aparecimento de semelhante atitude espiritual no homem e de semelhante expressão dessa atitude na arte. Temos, é certo, um equipamento mental bem diferente do do homem primitivo; mas o nosso mundo exterior, em seu estado de caos político, econômico e espiritual, será um mundo que o homem possa acarear com a "piedade universal", a satisfação sensual, a segurança espiritual? Não será antes um mundo que levará a alma sensível, do pintor ou do poeta, a fugir para alguma realidade espiritual, para algum sentido de estabilidade? E não é provável que êle — pintor ou poeta —, dentro dessa tendência geral, abandone a base perceptual da arte empírica da época imediatamente anterior em favor de uma base conceptual fixa? Existe ao menos uma teoria que explica a origem em nossos dias de uma sensibilidade de tipo absolutamente diferente daquele que Roger Fry infundadamente considera ser o único tipo de sensibilidade estética. Há nessa arte uma satisfação espiritual que nada tem a ver com o tipo de reação emocional à vida que Rembrandt transmite; como diz Platão, ela não existe relativamente a outras coisas, mas em sua própria natureza, constituindo um prazer em si.

CONSTRUTIVISMO, ARTE PURAMENTE PLÁSTICA

O movimento moderno desdobrou-se em dois ou três tipos de arte geométrica, tipos êstes que têm uma origem comum, mas que ao final manifestam traços distintos. Um dos tipos originou-se na Rússia nos anos imediatamente anteriores à Primeira Guerra Mundial e foi chamado *suprematismo*. Na medida em que utilizou materiais industriais (aço, ferro, vidro, etc.), inspirou-se diretamente nos ideais funcionais de uma civilização da máquina (seu principal teórico foi Kasimir Malevich, 1878-1935). Na medida em que aspirou a ideais estéticos independentes, o suprematismo estêve de acôrdo com outros tipos de

---

* *Form in Gothic* (tradução inglêsa), Londres, 1927, p. 29.

arte abstrata; no entanto, surgiram dois grupos dissidentes que desenvolveram sua terminologia filosófica própria. Um dêles era uma ramificação do movimento russo, liderado pelos irmãos Naum Gabo e Antoine Pevsner, cuja obra se caracteriza pela tridimensionalidade, sendo conhecida pelo nome de *construtivismo*. Outro grupo surgiu independentemente na Holanda como uma evolução do movimento *Jugendstil*, sendo conhecido como *De Stijl*; dêste grupo afastou-se Piet Mondrian, que deu à sua própria teoria e prática o nome de *neoplasticismo*. Todos êsses grupos relacionavam-se, quer por uma filosofia da arte comum, quer pelo intercâmbio de personalidades, com as manifestações contemporâneas da arquitetura e do desenho industrial, das quais a mais importante foi o Bauhaus, que Walter Gropius dirigiu em Weimar e Dassau de 1919 a 1928.

A experiência do Bauhaus obteve um enorme sucesso até ser interrompida por uma catástrofe política: exerceu uma ampla e decisiva influência sôbre os padrões de desenho e construção tanto na Europa como na América. O movimento paralelo na pintura e na escultura forneceu uma contraparte idealística às atividades práticas do Bauhaus, mas sua filosofia (que no caso de Mondrian continha implicações místicas derivadas da teosofia contemporânea) era platônica no sentido já indicado. Os construtivistas empregavam a palavra "realidade" para descrever seus ideais, mas pretendiam com isso indicar que seu objetivo era a criação de uma *nova* realidade, produto de uma atividade que se servisse sòmente dos elementos absolutos do espaço e do tempo — êles chegaram até a renunciar à côr como meio pictórico devido à sua natureza "acidental". Ao mesmo tempo, afirmavam o significado humanístico de sua atividade: segundo Gabo, as imagens visuais criadas pelo artista, ainda que independentes da ciência e da tecnologia, "reagem à psicologia humana comum e transferem os sentimentos do artista aos sentimentos do homem em geral. A consciência intuitiva do homem de sua própria existência é a essência de tôda criação humana". *

Mondrian insistiu igualmente no significado social e no "realismo" de sua arte "puramente" plástica. Anunciou que a cultura da "forma particular" se aproximava do fim e que a cultura das "relações determinadas" havia começado. Essas relações determinadas são "as grandes leis ocultas da natureza",

* Cf. Gabo: *Constructions Sculpture Drawings*, Londres, 1957.

ocultas atrás do aspecto superficial das coisas. A função da arte abstrata é revelar essas leis. A arte não-figurativa é considerada como a manifestação final e suprema da cultura humana — a compreensão da única luta de tôda arte, que sempre foi por criar a beleza universal. *

SIGNIFICADO SOCIAL DA ARTE GEOMÉTRICA

De acôrdo com essa visão geral da arte geométrica, é possível considerar a arte que descrevi neste capítulo como uma arte do desespêro — uma arte de pura fuga à complexidade e à confusão da vida moderna. Existe talvez uma profunda diferença entre a arte geométrica do passado (como a arte celta) e a arte geométrica contemporânea: a primeira era feita sem que o artista se desse conta, em resposta a um impulso espiritual partilhado pela comunidade, enquanto a segunda é consciente, inspirada pelo intelecto e sòmente por êle apreciada. Esta afirmação não é inteiramente verdadeira, pois espero ter deixado claro que há um elemento emocional presente neste tipo de arte. Porém, não há dúvida de que o artista moderno, não mais se sentindo em contato *vital* com a sociedade, não desempenhando uma função *necessária* ou *positiva* na vida da comunidade, recolhe-se a si mesmo e expressa seus próprios estados de subjetividade, limitando-se a êste tipo de expressão e não se interessando em saber se expressão significa também comunicação. Do momento que compreendem esta situação, muitos artistas simplesmente põem de lado seus pincéis e dedicam-se a outro trabalho — arquitetura, jornalismo e até mesmo comércio. Contemplando pinturas abstratas, o homem comum provàvelmente concluirá que êsses artistas poderiam ter feito coisa pior. Mas sejamos cuidadosos para que, encorajando êsse gesto de desespêro, essa sabotagem, não cortemos pela raiz tôda a tradição artística. Talvez seja verdade que a finalidade da arte não pode ser atingida por artistas individualmente. Porém, se examinarmos o problema històricamente, seremos forçados a admitir que desde o período barroco a arte não serve a um propósito realmente coletivo. Tôda a arte dos últimos 250 anos é a produção de artistas individuais. A obra de arte é uma mancha na parede, um quadro de gabinete para o deleite do indivíduo: todo o resto é reprodução ou imitação. Não cabe a mim discutir as causas

* Cf. *Plastic Art and Pure Plastic Art*, Nova York, 1945.

espirituais profundas que sustentam essa mudança histórica. São causas relacionadas com a própria vida espiritual — com o lugar ocupado pela religião no Estado e com a prática da religião pelo homem; mais profundamente ainda, estão relacionadas com o delicado equilíbrio que o homem, para permanecer vital, deve sempre manter entre o intelecto e a intuição, entre o conhecimento e a fé, entre a individualidade e a disciplina. No entanto, considero falso buscar sempre uma referência no *passado;* nada é tão fatal à vida quanto o determinismo histórico, especialmente o de tipo grandioso e especioso associado ao nome de Oswald Spengler. Deveríamos antes considerar a arte como um instrumento em nossas mãos, e nosso ofício, como artistas e filósofos da arte, é conservar êsse instrumento em boa forma. Além disso, só poderíamos dizer que o artista é aquilo que fazemos dêle. Porém, eu insistiria mais uma vez que isso não significa que a arte seja em essência um simples reflexo de condições econômicas e sociais. * A *qualidade* da arte é claramente constante, assim como a qualidade de tôda produção humana; eis por que é um êrro tão vulgar supor que a arte em qualquer aspecto essêncial seja determinada econômicamente. Devemos porém distinguir entre a qualidade da arte e a ocasião de seu exercício. Mozart foi chamado a compor uma música para um brinquedo mecânico, bem como para uma missa religiosa. A qualidade de seu gênio foi constante nas duas ocasiões; e êste gênio não foi determinado pela sociedade em que vivia. O pintor moderno está sempre compondo para brinquedos mecânicos; mas por vêzes êle o faz tão bem que o sabemos capaz de construir catedrais, caso seja necessário.

---

* Estas questões são tratadas com maior cuidado em meu livro *Art and Society* (3.ª ed., Faber & Faber, 1956).

O APARECIMENTO DE UM NÔVO ESPAÇO *

PIERRE FRANCASTEL

Tradução de YVONNE COSTA RIBEIRO

A própria vida dos quadros é dada apenas pela côr sem claro-escuro. Antidestrutivo, analítico. A côr é função do espaço.

ROBERT DELAUNAY

(Nota manuscrita no verso de *Courreurs.*)

É muito difícil julgar coisas próximas. Por uma espécie de pudor que me parece excessivo, muitos historiadores da arte e da literatura não se permitem qualquer incursão na época contemporânea. O mesmo não se dá com os historiadores da diplomacia ou os economistas. O todo é questão de método. Não é inconveniente, para se compreender os fenômenos do passado, analisar às vêzes os fenômenos do presente.

O que verdadeiramente dificulta um estudo dos fatos artísticos contemporâneos é antes de tudo a falta de materiais bem classificados. É mais fácil folhear uma coleção de obras de Piero que de Matisse. Quando se quer ter uma visão de conjunto das questões, esbarra-se antes de tudo na grande dispersão dos materiais. É impossível, no momento atual, ter-se uma idéia precisa do que foi o movimento intelectual em Paris

* Traduzido de *Peinture et Société,* Edition Gallimard, collection "Idées-Arts", 1965, pp. 179-214.

por volta de 1905-1914. Reunir as revistas de vanguarda representa um árduo trabalho; nossas grandes bibliotecas mal começam a descobrir onde poderiam ser encontradas as fontes da arte contemporânea. Muitas obras de conjunto apareceram, mas são tôdas consagradas à biografia ou ao anedótico. Nenhuma delas coloca verdadeiros problemas que superem o aspecto individual.

Adotamos de uma vez por tôdas, sem nenhuma crítica, algumas opiniões cômodas retiradas da atividade jornalística quotidiana. Esforçamo-nos antes de tudo para vulgarizar algumas noções que tiveram um valor polêmico ou de propaganda, mas que nada têm a ver com a história. O manifesto do surrealismo ou as profecias de Apollinaire sôbre o cubismo não são certamente acontecimentos desprezíveis. Mas nosso papel é perguntar-nos em que medida êles expressam as intenções profundas de seus autores, em que medida essas intenções, profundas ou superficiais, coincidem com as intenções dos artistas e em que medida estas últimas intenções coincidem elas mesmas com as obras. Tendemos muito a escrever a história da arte contemporânea como se os artistas encarnassem idéias providencialmente arrumadas nas prateleiras de uma vasta loja bem arrumada, onde os novos artistas apenas teriam que se servir da inspiração sucedendo aos vizinhos. A principal ambição de todo nôvo crítico é encontrar fontes do movimento que adota ou então, ao contrário, inventar um movimento ou uma tendência pouco conhecida. Dentro em pouco teremos mais movimentos que artistas; a menos que se descubra, ao contrário, que cada artista criou sem contato útil com seus semelhantes, simplesmente deixando falar seu gênio, como se fôsse um médium.

Não tenho absolutamente a insolência de desejar completar as lacunas da crítica e da informação em algumas páginas desdenhosas. Sei todo o esfôrço coletivo que será necessário para reunir os materiais que permitirão, mais cedo ou mais tarde, o estabelecimento da verdadeira história da arte do século XX. Não tenho de modo algum a pretensão de separar, de relance, o eterno do efêmero. Minha intenção é mais limitada. Limitando-me ao problema que me propus, o da evolução final do espaço pictorial fundado pela Renascença e inteiramente destruído pela obra dos artistas inovadores dos trinta últimos anos do século XIX, queria mostrar que o antigo espaço decididamente já teve a sua época, sem nenhuma esperança de retôrno, porque houve não sòmente especulação crítica para contestar

suas bases como também elaboração já avançada de um nôvo sistema.

Para atingir êste objetivo, tentarei, invertendo a habitual posição do problema, procurar não o que distingue, mas o que reúne, ao contrário, a despeito das aparências, alguns dos artistas que têm a possibilidade, na minha opinião, de representar no futuro um momento da história da linguagem plástica; ou seja, o abandono definitivo das posições tomadas desde a Renascença.

Minha escolha parecerá certamente arbitrária. Por que não Rouault e por que não Chagall? Por que não Modigliani e Bonnard ou Villon? Por que não Utrillo? Peço incialmente que se considere que não pretendo escrever aqui uma história completa da arte contemporânea. Já chamei a atenção para o fato de que a escala das novidades, sobretudo do domínio da representação espacial, não coincide absolutamente com a qualidade e o encanto das realizações. No passado, também, acontece freqüentemente que a obra mais agradável ou a mais representativa de uma série plástica se situa muito após a descoberta do sistema de figuração original. É perfeitamente certo que Rouault, por exemplo, tenha realizado obras belas, obras representativas de um certo clima emocional de seu tempo. Mas não creio, no entanto, que êle tenha introduzido um sistema original de visualização.

Estou naturalmente pronto a admitir que me enganei, se por exemplo, por um dêsses dias, novos artistas extraírem de Rouault certos aspectos de seu método e dêle fizerem um elemento impessoal de expressão. No momento Rouault possui uma técnica tôda pessoal que em parte foi tomada emprestada ao vitral; é certo que êle utilizou intensamente a descoberta de Van Gogh relativa à qualidade autônoma da côr, é certo também que expressou uma qualidade muito nobre de emoção; mas justamente não creio que o problema da linguagem plástica seja sòmente um problema de emoção. Nêle o que ressalta sobretudo é o homem mais do que o artesão. É natural que M. Venturi, que defende uma crítica de arte baseada na pesquisa da personalidade — de heróis —, conceda-lhe um lugar muito eminente assim como a Chagall que se encontra no mesmo caso.

Não há dúvida de que Rouault e Chagall merecerão ser estudados com o maior cuidado quando fôr traçado o panorama da sensibilidade do último meio século. Mas penso que é preciso, para compreender bem sua posição, lembrar-se do que

se passou por exemplo no início do século XV. Quem poderá dizer que em têrmos absolutos um quadro de Sassetta ou de Angelico, que é posterior aos primeiros Masaccio e aos primeiros Masolino, não tenha valor? O modernismo nunca tem o caráter de um bloco. Manifesta-se apenas em um número cada vez mais considerável de obras. Não procuro aqui nem os homens mais representativos de um estado de espírito médio, que é, por definição mesmo, ligado em geral à utilização das formas estabelecidas de linguagem, nem as obras mais acabadas. Creio que, na época em que vivemos, a humanidade transpõe uma etapa importante de sua história e que ela modifica algumas das bases fundamentais das diferentes linguagens que os indivíduos têm utilizado como meio de comunicação. Rouault e Chagall falam uma língua agradável, mas que se baseia em sistemas já experimentados; assim como Utrillo, filho do impressionismo, e Modigliani, mais deformador que inventor, e Jacques Villon, mais voluntarioso e mais voltado para o aperfeiçoamento do que para uma nova visão. Acredito que com o passar do tempo o prestígio dêles estará sempre crescendo, mas que êles estarão mais ligados às fórmulas figurativas da geração passada. Êles são necessários. Era preciso que êles viessem para que uma arte baseada em certas emoções humanas e em uma certa técnica de notação analítica e poética da sensação fôsse completada. No entanto, estou convencido de que outros artistas dêsse tempo tiveram outro papel, pois que encontraram não sòmente o meio de expressar sensações e sentimentos atuais como também de elaborar um nôvo sistema transmissível de figuração do mundo, e que êste sistema está definitivamente mais próximo daquele que os sábios, os técnicos, os filósofos e os simples homens de ação constroem, levados por uma necessidade mais alta que suas vontades ou emoções, na medida de nossos meios transformados de ação sôbre a matéria e do aprimoramento de nossa inteligência.

Estou convencido de que os pintores de hoje, como os do século XV, estão entre os primeiros grupos sociais que têm em suas fileiras homens mais voltados para o futuro que para o passado. Tenho a ambição de prová-lo fundamentando-me, por um lado, na análise de certas obras, consideradas como sistemas figurativos assimiláveis a uma linguagem, e, de outro, no estudo geral do papel fundamental representado no desenvolvimento das sociedades pelos fenômenos de expressão coletiva e de comunicação, tal como nos revelam cada vez mais as diferentes disci-

plinas da Etnografia, da Antropologia e da Sociologia. Espero que a Arqueologia encontre enfim seu lugar entre as novas ciências do homem, que serão a grande obra coletiva de nosso tempo e onde o papel da imagem-linguagem está ainda insuficientemente reconhecido.

A primeira tentativa comum de expressão renovada do espaço no século XX foi o cubismo. Refiro-me ao cubismo na sua forma original, semiteórica, semi-experimental, anterior a 1914. Existem muitas opiniões contraditórias sôbre a essência do cubismo. Uns pretendem que êle se afasta do mundo, inspira-se em certas lições de Cézanne e visa construir objetos inteiramente artificiais. Êles tomam-no fàcilmente como menos avançado, se isto se pode dizer, do que as correntes que seguem o caminho dos impressionistas e dos fauvistas e chegam às terras prometidas do lirismo cósmico, ao passo que "visionários" como Le Douanier chegariam ao domínio do nôvo realismo. Para outros, ao contrário, o cubismo recria sob aparências visionárias a realidade do mundo visível. Por fidelidade às tradições legadas por um impressionismo que não teria tido a ambição de criar uma realidade poética, mas que se teria limitado à reprodução fiel daquilo que os artistas viam, e por oposição a Gauguin, iniciador de uma arte ligada à representação através de ouropéis pitorescos de um *décor* puramente ornamental, o cubismo, saído de uma reflexão sôbre a arte de Cézanne, teria visado como objetivo não a representação do espaço, mas dos volumes, assim como são percebidos pelo ôlho humano. Chega-se até a escrever que o cubismo não repousa sôbre nenhuma Geometria, pois que as linhas retas e curvas resultam do dado apriorístico de tôda visão humana e reencontram-se em tôda obra de arte plástica desde que a preocupação da imitação parcial desapareceu. Para alguns, ainda, o cubismo teria descoberto o ritmo ao mesmo tempo que abandonava o espírito geométrico da Renascença e partindo daí estaria baseado em um nôvo realismo.

Não ignoro os testemunhos que essas diversas teorias podem invocar igualmente para comprovar suas opiniões. Sei, em particular, que os historiadores sérios do cubismo, aquêles que defendem a segunda atitude, são de fato os comentadores fiéis dos artistas dêsse tempo, fazendo reviver, com grande utilidade para o futuro, as certezas de um meio cujas últimas testemunhas não tardarão a desaparecer. Mas penso também que os proble-

mas levantados pelo cubismo, assim como se expressa nas obras e não nas teorias, superam largamente as duas interpretações.

Originalmente, o cubismo apresenta, com efeito, o aspecto de uma série de experiências semi-sistemáticas, semi-empíricas. É tão difícil dizer até que ponto Apollinaire foi o intérprete exato das obras de seus amigos pintores quanto esclarecer a situação recíproca dos Duranty e dos Maître com relação ao impressionismo. Não se pode menosprezar nem superestimar o papel da reflexão e da intencionalidade nesse movimento. O cubismo não é, na realidade, definido por uma ou outra das fórmulas conhecidas, nem por uma nova fórmula a descobrir: êle é ao mesmo tempo realismo e figura arbitrária do mundo, não é um método concreto, mas uma orientação geral do pensamento plástico, dividida entre tentações muitas vêzes contraditórias. Não poderíamos, pois, procurar a definição justa do cubismo, nem sobretudo sua definição exaustiva. O cubismo quis, ao mesmo tempo, realizar uma pintura sem atmosfera e transformar as condições de representação da luz; quis atingir, sòmente pela côr ou sòmente pela forma, realidades visíveis ou invisíveis e restabeleceu às vêzes a prática do tom local; foi tentado pelo geometrismo e pelo arabesco. Vamos estudá-lo, pois, sem querer defini-lo.

Uma das primeiras preocupações do cubismo foi a das dimensões do espaço. Êle pretendeu ora introduzir a famosa quarta dimensão pelo movimento — deslocando certas partes dos objetos umas em relação às outras — e quis, em outros momentos, trazer novamente o espaço às formas curvas exclusivas das dimensões tradicionais. É impossível definir o cubismo porque na realidade as experiências que êle instituiu continuam. Estamos ainda na fase das pesquisas divergentes, não se chegou a nenhuma lei suficientemente geral para impor a nossa geração uma visão e um sistema de figuração típicos, próprios. Creio, de minha parte, que o cubismo só poderá ser definido quando um nôvo academismo nascer. Sòmente então, poderemos dizer, entre as primeiras fórmulas que foram experimentadas, qual a que forneceu os primeiros esboços de soluções gerais.

Parece-me também que a primeira coisa que impressiona é o caráter aberto da experiência cubista. Não se aplica de forma alguma um número mais ou menos sistemàticamente descoberto, experimentam-se vários. Não há um só dentre os primeiros cubistas que tenha ficado fiel à doutrina ou mais exatamente,

pois que não há doutrina, a uma ou outra apenas das séries de experiências individuais ou coletivas dos anos de 1907-1914.

Tenho a impressão de que a dificuldade de classificação que encontramos liga-se a uma causa muito geral na história de tôda elaboração de um nôvo sistema figurativo. Se a pesquisa partisse sempre da descoberta de um método, tudo seria simples; mas parte-se de especulações empíricas e tateantes para criar lentamente o método, à medida que se introduz uma estabilidade convencional de valôres de significação e de valôres significados. Não se trata, com efeito, de escolher os elementos representados em função de uma estimativa de valôres prèviamente escalonados. Não se trata da elaboração de uma teoria da linguagem, mas de uma experiência onde se condensa a ação corrente dos indivíduos, por uma combinação de movimentos mecânicos comandados por sua constituição física particular, com uma certa apreciação coletiva das significações sociais do objeto observado ou representado.

Existe um meio de fornecer uma explicação simples do cubismo. Se nos limitarmos a fazer do cubismo uma moda, se considerarmos como cubistas as obras dos artistas agrupados em tôrno de Braque e Léger, de Picasso e de Apollinaire, de Juan Gris e Delaunay, de Gleizes e de Metzinger por volta de 1910, tudo se simplifica; sobretudo se admitirmos de antemão que as teorias coincidem necessàriamente com os quadros. Mas, então, somos levados a dizer e a pensar que Léger "sai" do cubismo, que o cubismo francês de 1910 foi "alterado" depois da guerra pelos estrangeiros, e que Picasso entra e sai do cubismo comó se entra e sai de uma casa de campo cada verão, o que não tem muito mais sentido do que dizer que Renoir entra e sai do impressionismo e o que resulta, finalmente, na negação da coerência das próprias personalidades a quem se atribui a responsabilidade do movimento.

É incontestável que encontramos aqui uma dificuldade muito grande. Trata-se, na realidade, do problema das relações que, em tôdas as épocas, existem entre as modas e o estilo. Não creio que haja apenas diferença de grau entre os dois fenômenos. Um estilo não é uma moda mais durável; não resulta de uma seleção progressiva de elementos acumulados. A moda responde ao gôsto dos homens pelo que muda; é feita da utilização de elementos concretos, pitorescos, para fins imediatos e momentâneos. O estilo responde à necessidade de fixidez; nasce da adoção de métodos suficientemente duráveis para interpretar e

representar sensações; não aparece como uma soma de experiências fragmentárias, mas como um quadro que orienta as múltiplas experiências da moda em função de um certo estado de espírito que não se constitui, certamente, de uma só vez, mas que, uma vez adquirido, é um bloco e não admite mais desvios. É necessário que cem experiências falhem para que num dado momento o estilo mude. Existem sempre modas, e os estilos raramente se renovam. As modas marcam as lentas etapas de integração dos novos estilos à vida. Através das modas do século XX podemos ler aliás tão bem a história das resistências à arte nova quanto a dos progressos do nôvo estilo plástico, que, quer queiramos ou não, se impõe pouco a pouco a todos os espíritos que evoluem no sentido da civilização científica contemporânea.

Seria pois muito importante fazer paralelamente, mas sem confundi-las, a história da moda e do estilo através da época contemporânea. Sòmente então é que se poderiam descobrir as etapas da tomada de consciência pelos artistas das necessidades figurativas de seu tempo, distinguindo-se de tudo aquilo que representa sua participação, aliás necessária, no fluxo e refluxo incessante das modas que mesclam as fôrças vivas da tradição com as da invenção.

Num certo momento, por exemplo, a moda encontrou inspiração na arte negra, ou nos *ballets* russos, ou na arte romana. Existem aí fenômenos muito importantes e que ligam estreitamente os artistas à sua época. No momento é impossível sustentar que foi a experiência da arte negra, ou a dos *ballets,* ou o conhecimento da arte romana que produziu a orientação da pintura atual. Os artistas interpretaram êsses estilos, parte em função de suas preocupações não imitativas, mas criadoras, parte em função de seus elementos pitorescos e originais. Serviram-se dessas modas que em parte aceitaram, em parte impuseram, na medida em que encontravam — ou mais exatamente, numa certa interpretação dessas obras — a confirmação daquilo que procuravam. Não foi a arte exótica que "inspirou" Picasso no momento das DEMOISELLES D'AVIGNON, singular associação de temas à Toulouse-Lautrec e de uma figuração pitoresca inédita. A questão é saber em que medida a compreensão da arte negra ou da arte primitiva ou dos afrescos romanos, a que nos conduzem os artistas contemporâneos, coincide com a penetração real, pelos criadores, do sentido autêntico dêsses objetos sôbre os quais se apóia antes uma interpretação tendenciosa dos artistas e do público do nosso tempo. Uma nova atitude intelec-

tual dirige uma compreensão inteiramente nova dos objetos da cultura assim como dos fenômenos naturais. Não foi a arte negra que orientou o estilo de Picasso, foi uma visão analítica pessoal do mundo, baseada na concordância dos sentidos e da inteligência assim como em uma certa maneira de utilizar um dom de escrita plástica — que se baseia, como a habilidade do artista, em uma espécie de união psicofisiológica orientada — que o levou à exploração particular dessa arte.

Vemos assim como é vão querer retalhar a história das artes durante o último meio século seguindo os elementos que fornece a análise superficial das modas que se sucederam. O reconhecimento de diferentes correntes que, unindo-se umas às outras, dariam a média do gôsto da época não fornece a explicação das formas particulares que a pintura adquiriu no nosso tempo. Sou pessoalmente muito interessado na história das modas e do gôsto contemporâneo. Penso que é indispensável consagrar-lhes estudos objetivos. Mas, na minha opinião, o objetivo a atingir não é descrever uma coleção de fenômenos que, por adição, dão o quadro do desenvolvimento da arte. O que ficou, hoje, da história das modas do século XV? De vez em quando aparece um erudito que nos lembra que em tal ano aproximadamente as mulheres eram loucas por certo traje, ou que se descobriu certa forma exótica de cultura, ou tais engenhos, ou tal maneira de arrumar e representar os cavalos ou os jardins. Seria certamente apaixonante reconstruir assim a história do gôsto, das preferências, das modas dos séculos passados.

No entanto, tudo o que uma época descobre não serve igualmente à elaboração de seu estilo. É sòmente através das obras originais que um grupo humano se afirma, se expressa e sobrevive. Embora esperando vivamente, por conseguinte, que se desenvolvam as pesquisas relativas à história da moda e do gôsto do início do século XX, parece-me indispensável distinguir bem o alcance dêsses estudos, que fornecerão materiais tanto à história da sociedade quanto à da evolução da arte contemporânea, daqueles estudos que visam retraçar as condições e modalidades da evolução das formas duráveis de expressão.

Um estilo moderno se exprime, quer queiramos ou não, nas obras dos pintores e escultores de vanguarda e já se impõe, como um fato, na arte do mundo inteiro. Não digo que êle esteja fixado, que tenha desenvolvido tôdas as suas possibilidades, nem mesmo já fixado suas normas, digo que existe uma certa tendência comum a tôdas as artes, e que permite dizer

que nossa época continua a obra empreendida pelas gerações anteriores. Essa aproximação de um nôvo estilo se manifesta, em particular, na concepção e na figuração do espaço pictorial, sem que se possa naturalmente ainda dizer se já estamos ou não de posse da fórmula que está destinada a se impor ao grupo das nações de alta civilização futura, ou se estamos apenas na fase de experimentação aberta, que precede sempre a fase de fixação de uma linguagem. Ou seja, não sabemos se nos aproximamos da fase Piero-Alberti ou se estamos ainda na fase Uccello-Brunelleschi.

Deixaremos pois de lado tôda discussão sôbre as modalidades de aparição e sôbre o valor representativo do cubismo e do fauvismo, do expressionismo e do surrealismo, da arte abstrata. Tenho a intenção de consagrar brevemente uma série de estudos metódicos e documentários a êsses diferentes aspectos da vida artística moderna. Mas parece-me possível, desde já, indicar, dentro de um espírito inteiramente diferente, como se apresenta a situação atual de representação pictorial do espaço — que é uma das chaves de interpretação do estilo contemporâneo.

Para isto, encarei como um bloco o período do último meio século, afastando, como disse, todo estudo monográfico e tôda hipótese segundo a qual êste ou aquêle artista se identifica mais ou menos em permanência com um ou outro movimento, ou seja, segundo a qual um ou outro dos movimentos teóricos representa o essencial do nôvo estilo.

Uma das grandes dificuldades da pesquisa resulta do fato de que, nas obras mais ousadas, encontramos partes que pertencem fatalmente à tradição, como existem na obra de Cézanne, de Van Gogh e de Gauguin numerosas obras que estão ligadas ao ideal impressionista, como existem em Uccello e Masaccio ou em Masolino — e é isto que me faz dizer que não chegamos ainda à fase de fixação do estilo — partes, diga-se de passagem, cheias de encanto, que voltam à técnica das gerações precedentes. Tudo o que se liga em particular seja à figuração maciça dos sólidos geométricos, seja ao arabesco, me parece confirmar e vulgarizar a lição de Cézanne e de Gauguin sem nada acrescentar. Tudo o que se liga igualmente à afirmação do valor autônomo da côr pura como meio de figuração plástica direta da profundidade e que é deduzida de Van Gogh. Tudo o que se liga à especulação sôbre a pirâmide visual e o número de ouro é que existe na tradição de Seurat.

Esse aspecto da arte contemporânea não é certamente menosprezável, pois que teve como resultado fazer passar uma parte fundamental das experiências levadas a efeito por volta do fim do século XIX para a técnica corrente da pintura. Podemos dizer, partindo disto, que uma etapa foi vencida, que um instrumento técnico foi experimentado de tal maneira que a lição foi assimilada mesmo por aquêles que não a receberam verdadeiramente. Há detratores da arte contemporânea, como os amadores de Bonnard, que representa justamente um dêsses homens de passagem graças a quem os estilos se identificam pelo consentimento reservado e semiconsciente dos círculos ampliados de apreciadores. Graças a Bonnard, nossos contemporâneos aprenderam a ler as obras sem estrutura linear. Graças ao Picasso da fase azul, aprenderam a dar um certo valor expressivo à deformação; graças a Matisse aprenderam a ler espaços elípticos. Quantos homens de nosso tempo encantam-se quando podem contemplar DESSERTS de Matisse, aquêle que, realizado segundo os princípios impressionistas, parece-lhes agora inteiramente tranqüilizador, e aquêle onde o arabesco emprestado de Gauguin estabelece uma unidade entre os objetos e o fundo e permite esquecer a ruptura da forma tradicional da perspectiva. É preciso não se fiar em meros sinais de reconhecimento. Uma nova linguagem só é transmissível por intermédio de pontos de referência retirados de um sistema combinado de parte a parte. É certo que, em larga medida, o último meio século confirmou as posições tomadas pelos inovadores mal compreendidos dos anos de 1890-1905. Sem os fauvistas e sem os cartazes, nem Van Gogh nem Gauguin teriam sido compreendidos.

Todavia, não mais do que o primeiro procedimento cubista do deslizamento dos planos — que se liga ainda à projeção geométrica —, o sistema de elisão e do arabesco, nem tampouco aquêle do uso dos tons puros e dos *aplats* parecem-me ter marcado de originalidade nossa época. Não tenho necessidade de repetir que também não acredito que o sentimentalismo dos Munch e dos Kandinsky difira do desenvolvimento das experiências passadas.

É necessário conceder um lugar à parte para a influência de um homem difícil de ser bem situado e com quem fui, parece-me, injusto em diferentes ocasiões: Seurat. Não há dúvida sôbre a qualidade intrínseca de suas obras. São sedutoras, mesmo quando pouco originais, como LE CIRQUE. É incontestável que Seurat foi um criador de atmosfera e que seu talento impõe-se

a quem quer que seja sensível à pintura. Não creio, além disso, absolutamente que isto se deva ao fato de ter utilizado sàbiamente o número de ouro; não acredito na beleza-fórmula. As fórmulas são explicações e não fontes de inspiração. A obra viva sai da imaginação e não do cálculo; mais exatamente a tradução de uma obra de arte em qualidade matemática é legítima, mas não nos deve dar a ilusão de que estabelecendo relações entre as artes e a matemática atingiríamos as "causas" verdadeiras. Cada um é obrigado a traduzir a pintura para sua linguagem individual, mas essa interpretação não pode ser considerada como uma explicação positiva. O valor e o alcance de uma obra se explicam segundo o número de interpretações que são possíveis, mas cada uma dessas interpretações constitui uma redução da significação global e não poderia ser considerada como a justificação do artista.

Há justamente em Seurat todo um lado que me inquieta. Seu estilo tem algo de voluntário que se assemelha ao artifício. Tôdas as suas teorias sôbre a divisão dos tons e sôbre a constituição da luz têm um caráter abstrato. Receio que, em definitivo, resulte disso apenas uma escrita. Seurat chega a um impressionismo baseado em uma técnica de representação da luz um pouco diferente do precedente. Mas não basta substituir o divisionismo pela *tache* impressionista para fundar um estilo, quer dizer uma visão, o registro consciente de novas relações entre os objetos ou entre objeto e sujeito. Em Seurat o plano da figuração espacial é absolutamente tradicional. Respeito do espaço cúbico, das perspectivas lineares; há geralmente um recuo em relação ao impressionismo. A técnica está de acôrdo com a tradição. Não creio que tal atitude seja fecunda nem que o neo-impressionismo marque uma etapa positiva na história da figuração plástica do espaço.

Sou obrigado a constatar como um fato positivo, todavia, que Seurat goza de um grande prestígio entre os artistas de hoje e que êste prestígio persiste. Sou forçado a admitir que, mesmo se a meu ver Seurat criou apenas uma visão espacial sem originalidade, êle desempenhou um papel na evolução da arte contemporânea; mesmo que se tenha supervalorizado Seurat, isto não deixa de ser também uma realidade. Evidentemente, não quero dizer com isto que Seurat é o pai legítimo do famoso "neoclassicismo" do qual Segonzag foi por um momento o herói. Penso que a exposição global das obras dêste artista foi bastante

decisiva. Êste grande homem, cujas cem telas não valiam mais do que dois Séraphine, será ràpidamente esquecido.

Ao me interrogar sôbre o mistério Seurat, parece-me que vejo muitas explicações melhores para a sua importância. Seurat não mostrou — ao contrário daquilo que às vêzes se sustenta — como contrastes de côr poderiam servir de meio à construção do espaço. Esta foi a lição de Van Gogh. A experiência de Seurat fêz-se, principalmente, de figuras e, como disse com justeza Kahnweiler, em seu livro sôbre Juan Gris, mostrou como se podiam representar corpos em três dimensões num espaço de duas dimensões por métodos não-imitativos. É verdade que ainda aqui a lição de Seurat se liga à de seus contemporâneos — em particular à de Cézanne.

A infelicidade de Seurat foi que êle teve de encontrar sòzinho certas possibilidades que para outros mais completos — ou sobretudo que tiveram a *chance* de ter uma vida mais longa — foram reveladas. Nada mais faz do que confirmar outras tentativas. A não ser, talvez, no que concerne ao papel atribuído ao ritmo? Aqui, foi Delaunay que retomou mais tarde a lição nas suas admiráveis TOURS EIFFEL. Quanto ao mais, não parece que a influência de Seurat possa ser fixada atualmente. Se, por exemplo, certo artista atual como Pignon, Gischia ou Estève desenvolver esta ou aquela possibilidade de ritmo, Seurat ocupará um lugar importante impossível de atribuir-lhe ou recusar-lhe *a priori*. Excelente exemplo da maneira pela qual se edificam os estilos, por aceitação e recusa, explicitação e abandono de certas séries de possibilidades plásticas. Desde Focillon sabemos que as obras de arte não se prendem a seus criadores.

Mas, com tudo isto, ainda não se percebe em que consiste a orientação fundamental do período contemporâneo. Não se pode determiná-la a partir das fontes até aqui simplesmente enumeradas, quer se trate da experiência de vida dos artistas ou da escolha dos seus antecessores que foram sua fonte de inspiração. Apenas assinalo aqui como lembrança a importância de um homem como Toulouse-Lautrec, o grande inspirador do cartaz moderno. O papel desempenhado pelo cartaz é, no entanto, apenas comparável ao do cinema. O cartaz transformou o gôsto, desenvolveu a faculdade de leitura de uma imagem despojada em função de novos reflexos. No tempo de Cézar Birotteau, fazia-se a publicidade enumerando as virtudes de um produto. A publicidade apoiava-se essencialmente na dialética oratória. Hoje em dia, o papel da visão desenvolveu-se, e nossos

contemporâneos lêem imediatamente sinais que são verdadeiros símbolos — como a célebre *"vache qui rit"* — permitindo todos os jogos de substituição entre o significante e o significado em relação à origem, à qualidade do produto, ao prazer que êle proporciona. Todo êste estudo entra na grande investigação sôbre as modas e as formas vulgarizadas de significação que não pertencem ao meu assunto. Deixo pois, por enquanto, de lado tudo o que diz respeito à educação da sensibilidade do público, como deixo de lado também tudo o que diz respeito à história dos grupos onde a arte contemporânea foi elaborada e criada, querendo apenas reter o que serve de indício ao aparecimento de um nôvo sistema de figuração sensível do espaço.

Se podemos falar finalmente, na minha opinião, de uma arte que supera as posições adquiridas, é porque, num certo número de obras, descobrimos solidàriamente novos reflexos, novos objetos, uma nova lógica. Procurarei em seguida explicar o valor positivo dessas expressões. Vejamos primeiro em quais elementos positivos se fundamenta a tese da aparição de um nôvo estilo.

Como os artistas impressionistas partiram de Delacroix, como Gauguin e Van Gogh partiram dos impressionistas, os contemporâneos originaram-se em Cézanne, em Van Gogh e em Gauguin. Deixo de lado, ainda uma vez, os detalhes e as modalidades dessa história que será feita em outra ocasião. Devemos a Gauguin e a Van Gogh sobretudo o sentido da composição, do valor próprio do quadro; a Van Gogh o sentido da côr, a Gauguin o do arabesco e de uma nova triangulação do espaço superficial da tela, pedimos a Gauguin uma dupla lição, o sistema de representação dos corpos por planos e por volumes. Assim, num certo sentido, a história do último meio século é a da descoberta pelo grande público do saldo do impressionismo.

Não esqueçamos que o triunfo popular de Manet é consecutivo à esplêndida exposição do Centenário em 1932 e que foi desde esta data que as obras dos homens de 1860 se impuseram sucessivamente, finalizando com Van Gogh e Gauguin no decorrer dêstes últimos anos. Não podemos subestimar o papel da descoberta pelo público dos valôres que serviram de ponto de partida à geração seguinte. Ela era necessária. Evidentemente os Léger e os Braque não compreenderam êsses artistas da mesma forma que o grande público. Mas foi feita uma aproximação indispensável, graças à qual grande parte da arte contemporânea já está em condições de tornar-se, por sua vez, matéria

de retrospectivas. Começamos pelos fauvistas, mais fáceis evidentemente, mas logo todo o cubismo de origem torna-se fácil — e quase banal para os membros da *avant-garde*. A primeira geração dêste século extraiu muito de Degas, particularmente. Esclareci êste fato através de aproximações, e voltarei a falar sôbre a grande importância que convém atribuir à verdadeira investigação sôbre nossas particularidades corporais introduzidas pela arte contemporânea — que trará um dia enormes conseqüências sôbre nossa chamada percepção normal das coisas.

A primeira etapa positiva foi, sem dúvida alguma, o cubismo, cujo papel expliquei longamente indo além dos quadros das primeiras experiências. Continuo a pensar, apesar disso, que o cubismo enquanto tal está ultrapassado e que êle era bem menos ousado do que se acreditou. Tratava-se essencialmente de fazer deslizar certos planos ou de justapor elementos retirados de pontos de vista sucessivos sôbre os objetos. Na verdade, havia na experiência cubista, assim como na primeira experiência impressionista, uma espécie de barreira, barreira da forma onde a visão global e espontânea do mundo não se modificara. Ela não poderia ter-se modificado. Era necessário que, por um processo de aproximação, os artistas começassem por destruir o que restava da representação tradicional da forma. Só depois é que puderam procurar ver coisas novas e em seguida representá-las.

Para que um aspecto inédito da natureza impressione os sentidos do homem, é necessário que seu senso crítico esteja muito desenvolvido e particularmente prevenido. Ainda existem psicólogos, hoje em dia, que acreditam que as reações humanas são estáveis diante da realidade e que todos os indivíduos reagem da mesma forma a um dado sistema de representação plástica.

O cubismo teve finalmente uma importância sem igual entre tôdas as modas e todos os movimentos do começo do século XX, porque manifestou uma curiosidade real pela análise das sensações, sucedendo assim ao impressionismo e sobretudo porque, por outro lado, habituou os espíritos à idéia de uma transformação necessária da linguagem plástica. Foi êle que desenvolveu a noção de sistema arbitrário de equivalência. Foi êle que aproximou a pintura da fisiologia. Graças a êle os artistas puderam desempenhar seu papel, que mostrarei em seguida, num grande movimento de civilização que ninguém pensa em contestar quando se trata de outras disciplinas, mas que causa apenas ceticismo e incompreensão quando se trata de pintura — pro-

vàvelmente porque a representação plástica do mundo exterior interessa a muitos círculos não-iniciados e porque a linguagem das imagens é ao mesmo tempo a mais difundida e a mais mal estudada de tôdas. A própria lingüística, com a lingüística estrutural, está mais avançada do que a história da arte. Se bem que, nos círculos de pessoas cultas, uma incompreensão total das condições da figuração plástica do espaço exista comumente.

Enquanto as diferentes formas doutrinárias do cubismo, cubismo físico, cubismo analítico, cubismo decorativo, sucediam-se nas discussões de *atelier* e nas páginas inflamadas das críticas, enquanto uma atividade considerável reunia pintores e literatos nas suas funções de profetas e pioneiros de uma arte mais ràpidamente imaginada e exaltada que realizada, outra fonte de enriquecimento positivo nascia principalmente na obra de Léger: era o culto do objeto.

O conflito em tôrno do objeto desempenhou, para esta geração, um papel que substitui o do sujeito na época romântica; êle foi a principal fonte de estudo e de renovação. Os artistas descobriram, além disso, um pequeno número de objetos. Mais tarde, ficaremos impressionados com o número restrito de temas que foram tratados indiferentemente por todos os artistas: mesa de centro, garrafa, copo, compoteira, castiçal, jarra de flôres, pedaços de madeira. No entanto, mesmo quando a figura humana aparece nesta pintura ela é ainda tratada como objeto — arlequins, malabaristas.

Não estou certo de que os próprios artistas tenham compreendido o alcance extraordinário de seu apêgo a um número tão pequeno de elementos positivos extraídos do real assim como êles o compreendiam. Êste apêgo é a prova de que êles elaboram uma linguagem, ainda pobre de sinais e de significações, e não de que fazem o inventário daquilo que os cerca. Todo êste período teve essa curiosidade por novos objetos, quer dizer, por elementos simples reconhecidos como cortes habituais do real e dotados no entanto de qualidades variáveis dependendo de sua posição ou segundo a sua utilização por cada indivíduo.

A importância dessa noção do objeto tornou-se mais precisa com tôda a especulação sociológica, que nos mostrou, desde Durkheim, que mesmo os fatos sociais deviam e podiam ser tratados como objetos. Os artistas descobriram novos objetos porque se ligavam ao movimento geral da civilização de seu tempo. Reencontramos aqui a noção de distância psíquica que preside tôda a determinação de uma linguagem, tanto a plástica

como as outras. A descoberta dos objetos permite ao sujeito tomar consciência, em tôdas as civilizações, de suas possibilidades de ação e de compreensão em relação ao mundo exterior, não apenas porque permite descrevê-los como também situá-los, utilizá-los como têrmo de comparação com os outros indivíduos uma vez que se conseguiu, através da palavra, do gesto ou da imagem, defini-los sempre arbitràriamente.

Todo indivíduo permanentemente está reconhecendo objetos; tôda a sociedade, todo o grupo humano identifica uma série de esquemas de representação aos quais atribui um valor comum. Nem os sociólogos acostumados a admitir a existência dos sinais e dos valôres na vida das sociedades, nem os sábios que sabem perfeitamente que os objetos positivos ou arbitrários, como um número por exemplo, são necessários para que possam raciocinar e que sabem igualmente que, quando os raciocínios são bem conduzidos nas séries imaginárias, confirmam-se na realidade, nem os lingüistas iniciados nos métodos atuais terão dificuldade em me compreender. Estou menos certo de ser entendido por aquêles que, em qualquer disciplina, prendem-se, por princípio, aos antigos sistemas de representação convencional. Estou, no entanto, absolutamente certo de que ninguém poderá negar que a pintura constitua uma linguagem e que não deva ser estudada à luz do que aprendemos recentemente em matéria de "comunicação" social. Aliás, mesmo que alguns críticos e historiadores não aceitem êste ponto de vista, êle ràpidamente se imporá, tão evidente é o valor de sua posição. O público, por sua vez, está pronto a compreender o que desejam transmitir os artistas. Repito que em certos domínios, como no cartaz, a arte contemporânea já se afirmou.

Descoberta do valor arbitrário do sinal plástico, do papel do objeto como suporte tanto das linguagens plásticas quanto das outras, já são fatos que pesam. Acredito que não possa ser mais objeto de discussão a capacidade de invenção já provada, da arte contemporânea. Resta saber se ela já chegou a algumas estilizações suficientemente orgânicas para expressar certas idéias ou sensações representativas do mundo atual.

Vemos, incontestàvelmente, que alguns sistemas já começam a aparecer. Sem pretender esgotar o problema, e com o único objetivo de justificar um método de estudo que exigirá longas discussões em tôrno de valôres absolutos e relativos, creio que já são perceptíveis alguns grupos de obras de onde se percebem os elementos fundamentais de uma nova linguagem.

Alguns desenvolveram as experiências dos impressionistas, de Degas particularmente, em tôrno da fragmentação do espaço e das associações dos fragmentos diferenciais de representação do mundo sensível. Desde 1914-1920, quadros como LA VILLE de Léger, ou como LES JEUNES FILLES AU BAIN e LE MARROCAIN EN PRIÈRE de Matisse forneceram exemplos memoráveis. Penso que é inútil insistir sôbre as relações que existem entre LA VILLE e o cinema. O futuro autor do BALLET MÉCANIQUE tentou utilizar a velocidade de substituição dos fragmentos de imagens na retina. A experiência não chegou ainda a um sistema rígido de figuração espacial codificada, mas revelou-se perfeitamente sugestiva.

Matisse, por outro lado, utiliza simultâneamente, nas JEUNES FILLES, o sistema de faixas dividindo o quadro em compartimentos como fazia Degas, e as inserções de arabescos como Gauguin. Enfim, a obra é prodigiosa para a época e, desde então, as figuras esquematizadas enriqueceram-se extraordinàriamente. Será preciso frisar, para os céticos, que os manequins de Matisse, disseminados por tôdas as vitrinas do mundo, nunca perturbaram nenhuma freguesa?

LE MARROCAIN baseia-se em outro sistema. Volta-se à divisão quadripartida de Piero. Todavia introduz-se uma nova combinação de representação cavaleira e perspectiva combinada e suprime-se tôda a valorização do personagem principal. Os repolhos equivalem-se ao homem. Aqui também o papel da visão sucessiva e analítica é muito utilizado, não mais do que na pintura renascentista, mas de outra forma. As ligações ao mesmo tempo visuais e por assim dizer humanas entre as coisas desorganizam-se inteiramente. Rejeita-se completamente a escala arbitrária que, na suposta visão direta, ressalta mais a importância do homem que a do acessório. A Renascença representou o homem de uma forma lisonjeira, mas particular. Num certo sentido, foi a arte contemporânea que introduziu a unidade de visão, colocando no mesmo plano o repôlho, o teto e o marroquino. Será que a paisagem de Simonetta é mais realista? Ela só é mais humanista se admitirmos que o corpo do homem — não seu espírito — seja a medida de tudo. LE MARROCAIN também é perfeitamente compreensível, valoriza relações igualmente positivas entre o homem e a natureza.

Os processos de integração do espaço compartimentado e da visão psicofisiológica diferem, aliás, muito segundo os homens e as obras. Não se trata absolutamente de uma fórmula

pronta para se impor nem mesmo para se expressar ainda que de forma limitada. O mesmo Léger, autor de LA VILLE, criou LE PAYSAGE ANIMÉ através da associação da fórmula de LA VILLE e de certos processos de utilização das superfícies contrastadas. Procura-se, aqui, a forma de colocação em um espaço ilusionista tradicional, através de uma combinação dos sistemas de fragmentação linear do espaço e do escalonamento dos planos através da côr pura. Vemos perfeitamente que se trata de experiências.

Estève, em TROIS ARBRES, retoma o "Découpage" da tela, mas integra ainda outros elementos. A silhuêta das árvores do primeiro plano é reduzida a um esquema que registra a sensação de contato visual inteiramente rude proporcionado pelo deslocamento das formas no campo fôsco de um plano não-selecionado, como se fôsse o encontro de uma zona de sombra "densa" e fresca durante um passeio ao sol ardente. Excelente exemplo de representação de uma sensação polissensorial. Representam-se os primeiros planos numa visão que se dirige de cima para baixo, o contôrno de uma linha de colinas aparece no segundo plano, enfim um quadrado de visão distanciada aproxima-se bruscamente, num dos ângulos, e é tratado de uma forma sensível e emocional particular. Na realidade, Estève utiliza aqui um processo que não está tão distante da veduta quanto parece à primeira vista; mas o sistema de coordenação não se baseia no enquadramento da tela de fundo, mas em ligações emotivas e em associações interiores. Além disso, nem tôdas as séries de sensações registradas pertencem à visão óptica global do universo que é afetada *a priori* por coordenadas regulares. A coerência existe apenas no plano da visão interior, em vez de se fazer no plano da tela plástica. Podemos pois falar de uma nova ordem de figuração.

Ainda uma vez, não estou inteiramente certo de que a fórmula de Estève se destina a servir de modêlo à arte de amanhã, mas agradeço-lhe por me ter revelado a possibilidade de construir um espaço baseado em uma coordenação de imagens interiores e não mais em uma coordenação necessária de fragmentos de objetos — pois que o espaço da Renascença também é feito de fragmentos diferenciais associados em um sistema arbitrário — inseridos em uma rêde euclidiana, escravizada às regras da terceira dimensão óptica projetada sôbre uma superfície plana. Creio que não se pode contestar que a pintura contemporânea já nos fêz entrar em contato com a possibilidade

material de introduzir, na figuração plástica imóvel, um nôvo tipo de valôres imaginativos e associativos e que nos fêz compreender em que consiste o verdadeiro *parti pris* da Renascença.

A seqüência de exemplos que escolhi permite-nos constatar simultâneamente a íntima relação que existe entre as experiências diretas dos impressionistas e o valor das últimas tentativas da arte contemporânea. Trata-se aqui dessa espécie de deslizamento que permite a um sistema de compreensão coletiva libertar-se de experiências individuais. Certos elementos positivos da figuração servem por assim dizer de têrmos de ambivalência necessários; pertencem formalmente à época precedente e intelectualmente à nova. Não há dúvida, todavia, que com Estève saímos inteiramente da Renascença, sejam quais forem as analogias superficiais da técnica. A Renascença está realmente morta, pois que vemos aparecer um nôvo sistema de relações entre o percebido e o significado, baseado em outras estruturas permanentes do espírito. Daí em diante dirigimo-nos para um espaço afetado pelas dimensões polissensoriais de nossas experiências íntimas.

Entre as reflexões que tornaram possível a libertação, ainda que limitada, dêsse nôvo sistema de visualização, baseado em associações inéditas, é preciso conceder um lugar importante às especulações sôbre os espaços curvos. Aqui, ainda, existe uma ligação inteiramente positiva entre certas experiências dos artistas do fim do século XIX através de uma análise rigorosa de suas sensações brutas e do desenvolvimento da arte contemporânea. Escolhi Dufy como têrmo intermediário. A obra dêste artista é extraordinàriamente rica de espaços dessa natureza. Creio que geralmente não se concede a Dufy o lugar que merece. Êle será considerado talvez, um dia, como um dos que mais fizeram para assegurar a ligação entre as gerações e como um dos que permitiram ao público acostumar-se aos novos aspectos figurativos do universo. A obra de Dufy está repleta dêsses espaços em linhas oblíquas, curvos, sem bordas, deduzidos de pesquisas inspiradas ainda na atitude impressionista e em uma extraordinária sensibilidade óptica, mas não respeitando mais as coordenadas euclidianas que se inscrevem obrigatòriamente no cubo cenográfico. Dufy possui um dom extraordinário para captar o traço essencial de um rápido espetáculo: é um maravilhoso estenógrafo da sensação pictorial. Encontraremos na seqüência de suas composições uma quantidade de registros de percepções inéditas; é um imenso repertório para

os artistas do futuro; espaços curvos, formas em via de desfazer-se, cintilações e miragens, esperamos que sua ampla experiência forneça matéria para novas estilizações. Pessoalmente Dufy cedeu um pouco demais ao gôsto pelo *décor* e encontra-se quase que prêso entre as duas gerações, muito apegado às regras de notação puramente ópticas. Sua visão é extraordinàriamente nova, sua estética um pouco atrasada em relação a seus dons. No entanto, penso que êle será considerado mais tarde como um dos libertadores da visão. Êle foi um dos que ajudaram nossa época a descobrir novos objetos.

Sob muitos aspectos, Matisse pertence, como Dufy, a êsse período intermediário em que a visão se apropria de intenções significativas mais complexas. A DANSE foi uma das obras à qual deu mais atenção por volta de 1910-1920. De um certo ponto de vista era um tema plástico perigoso. A idéia de um círculo de figuras que se colocam no cume do globo da Terra é uma das mais "renascentistas" que existem. A Idade Média não teria podido concebê-la absolutamente. Para que um artista represente o universo sob a forma de um globo cercado por uma atmosfera no meio da qual os corpos podem ficar e evoluir nas mesmas condições que sôbre a terra, é necessária uma série de deduções e de atos de fé positivos a partir do conhecimento de certos fatos físicos e cósmicos determinados. Numa época em que se representava a Terra como um disco e os planêtas deslocando-se dentro de anéis concêntricos em duas dimensões, tôdas as imagens do Tempo, da Morte, de Deus e dos Santos dominando um mundo esférico, cercado de uma atmosfera, eram impensáveis. Não se pode datar nenhuma representação tão especìficamente como aquela que serviu de ponto de partida para Matisse. O notável é que, precisamente, êle tenha, partindo daí, realizado uma obra que, finalmente, é de espírito e de figuração moderna.

Pouco a pouco o elemento figurativo, que alguns chamam ilusionista, e que constitui a representação do globo terrestre, cada vez mais reduzido, perde seu valor. Finalmente, resume-se a um traço, um sinal alusivo. O leitor que não estiver iniciado na figuração plástica da Renascença não reconhecerá o mundo neste pedaço de linha que é muito mais reconhecido pela imaginação que pela visão. Neste particular, a obra de Matisse respeita profundamente os têrmos da arte clássica. Encontramos uma situação como a que existiu no século XV, quando, por exemplo, Bellini ou Rafael introduziam nas suas composi-

ções o rochedo ou o templo, com a significação simbólica tradicional. Tôda criação de um nôvo estilo figurativo passa necessàriamente por fases idênticas. Seria falso, no entanto, achar que a DANSE é uma obra em retardo. Uma vez que se admite o elemento tradicional de reconhecimento, torna-se necessário distinguir as novas partes da composição. Um renascentista teria contado suas figuras, teria cuidadosamente provido de atributos e agrupado essas mesmas figuras de maneira a que formassem uma cena ilustrativa de certas lendas pagãs capazes de se harmonizar com a civilização cristã dos círculos oficiais. Teríamos tido as nove MUSAS por exemplo: consideremos o PARNASSE de Mantegna. Aqui, abstraindo-se de uma alusão puramente linear, todos os valôres estéticos e significativos fazem parte de outro sistema de visualização do espaço. É em direção à representação do movimento puro que se orientam as figuras de Matisse. Os corpos são aumentados e organizados em função do arabesco que sugere o puro deslocamento das linhas. O nôvo deus é um deus sem figura e sem panóplia: é a velocidade, é o movimento perpétuo de tôdas as coisas. Não são representados os seus elementos atributivos de uma explicação intelectual, mas uma sensação. Não mais se indicam com precisão as idéias, transpõem-se gestos. O sistema de ligações intelectuais foi inteiramente modificado. A Renascença recusara a explicação literal do universo que lhe propunha a Idade Média, mas substituiu-a por outra explicação baseada na pessoa humana igualmente como medida e figura de tôda realidade. Nossa época esforça-se por adquirir uma espécie de experiência direta das fôrças da natureza. Não se considera mais que o universo seja feito para o homem-rei, à sua imagem, e que a figura da Terra seja por hipótese a figura do mundo. Abandona-se a idéia de que o universo é o desenvolvimento, ao infinito, do cubo cenográfico no centro do qual se desloca o homem ator. A figuração do espaço deixa de ser uma descrição pitoresca e decorativa para tornar-se uma transposição de gestos ou de ações elementares da consciência, em função da harmonia dos diferentes sentidos. Quem não vê que a figuração do espaço na DANSE de Matisse — se a compararmos a um dêsses BALLETS DE LA VIE HUMAINE tão difundidos na Renascença — possui um poder de evocação dinâmica, e que se baseia em uma experiência polissensorial imediata? Quem não vê que estamos muito perto de conseguir expressar sensações familiares ao homem que caminha ràpidamente, ao homem que traz

ao nível da razão os problemas complexos de seu inconsciente? A representação espacial moderna é representação espacial baseada na análise de reflexos, é representação psicofisiológica e não mais óptica no sentido euclidiano do têrmo.

As especulações sôbre os espaços curvos estão longe de ter sido privilégio só de Matisse. Matisse parte de uma espécie de experiência íntima da velocidade para compor a DANSE, mas Picasso ou Pignon apóiam-se em uma observação mais analítica dos fenômenos de base em relação aos quais Dufy se mostrara tão sensível. Um quadro como o ATELIER de Picasso — ou mais exatamente como a série dos ATELIERS — resume uma ampla seqüência de experiências. Em tôrno do ATELIER poderíamos agrupar uma série importante de estudos ou de esboços que preparam a síntese. Torno a repetir que, na obra de nossos contemporâneos, vemos claramente o esfôrço de estilização através do grande número de abordagens do mesmo assunto que encontramos em suas obras. Existem dez ATELIERS e vinte ARLEQUINS de Picasso, Pignon pintou trinta vistas de Ostende, ou de Collioure, em tôrno do mesmo tema plástico. No comêço da Renascença também assistimos a êste fenômeno, que faz parte de tôdas as épocas, mas que sempre se acentua nos períodos cujos artistas, não mais aceitando as fórmulas alegóricas tradicionais, não se esforçam para desenvolver idéias, mas para fixar relações significativas entre certos sistemas de traços ou de *taches* e o mundo exterior e interior que a êles se impõe.

Penso que seria muito interessante fazer-se um estudo da obra de Picasso baseando-se não na enumeração cronológica, mas em uma classificação dos quadros e dos desenhos em função dos raros temas plásticos que o tentaram. Na preparação de um quadro como o ATELIER, que é uma soma, seria necessário fazer intervir, aliás, não apenas as preparações diretas, mas as indiretas, ou seja, as séries as quais algumas resultaram, elas próprias, em obras importantes que lhe permitiram aprofundar certos problemas de construção — e não apenas em experimentação de um espaço em linhas oblíquas ou curvo. Acho, por exemplo, que quadros como LES PREMIERS PAS, esboços como LA FEMME QUI SE LAVE LES PIEDS ou GUÉRIDONS fazem parte do material de experimentação que dá ao ATELIER seu significado e sua compreensão. Será preciso, também, incluir tôdas as séries de figuras redondas através das quais Picasso se familiarizou com os volumes e os espaços sem ângulos. Seria de grande interêsse mostrar, ao mesmo tempo, como a obra de

Picasso resulta simultâneamente de uma pesquisa sôbre os espaços curvos distantes e sôbre a associação de partes muito aproximadas do mundo sensível vistas sob ângulos novos.

Existe, por exemplo, para a figura do fundo, debruçada sôbre a mesa, uma dupla série de preparações extremamente interessantes: de um lado, os estudos de uma figura sentada diante de uma mesa ou mesa de centro, ora cubistas ora harmoniosamente de acôrdo com a natureza, em seguida, uma série de cabeças ainda mais importante. Parece que ainda não se percebeu suficientemente que Picasso estudou com uma paciência admirável fenômenos de visão próxima, seguindo, uma vez mais, um dos caminhos abertos por Degas e por Renoir.

Muitas de suas deformações mais ousadas podem ser experimentadas por cada um mediante uma experiência óptica muito simples — pelo menos em família. Aproxime-se bem junto de um rosto, quase a tocá-lo, e observe-o apenas com um ôlho. Ter-se-á então um mundo de sensações ópticas, mas não euclidianas, que terão um caráter de unidade monocular tão acentuado quanto a visão da Renascença e que revelará aspectos espantosos do mundo da carne. Não se trata de visão microscópica, mas que nos sugere a experiência concreta do que pode ser um universo onde não mais entram em jôgo as correções fornecidas pela perspectiva tradicional em via de imobilizar relações de posição e de sugerir deslocamentos coordenadores da ação.

Por outro lado, nossa época tomou conhecimento, graças aos escultores, de uma série de sensações imediatas extremamente importantes. Apreciamos objetos plásticos que nos lembram os objetos figurativos de Léger: fragmentos de casca, raízes lisas e ásperas. Com relação a êste assunto, vejam o filme que Léger realizou na América e onde o artista estabeleceu a relação positiva entre seus objetos figurativos e as sensações físicas experimentadas no contato com o real. Existe aí um mundo imenso de sensações fundamentais, contatos de nossa pele e de nossos músculos com a matéria, humana ou não, que enriquece nossa experiência do espaço. Lembremo-nos que a Psicanálise e a Ciência, simultâneamente, nos levam a entrar em contato, cada dia mais, com realidades somatomentais que desempenham um papel fundamental para nossa compreensão do universo, e que, por outro lado, vemos desenvolver-se o gôsto por novos materiais e novas técnicas — o ferro, o betão, a matéria plástica — que nos proporcionam experiências positivas

— ópticas e táteis — novas. É normal que nosso ôlho através da imaginação se acostume a avaliar tôdas essas possibilidades de encontro entre o nosso corpo e o mundo exterior.

Estou de acôrdo que essas experiências somatofigurativas ainda não se traduziram em um estilo; mas não tenho dúvida de que constituem necessàriamente a base da arte de amanhã. É evidente que cabe a cada um julgar se elas já chegaram, além disso, a certas estilizações ao mesmo tempo compreensíveis e providas de caráter estético. Mas é indispensável que, para julgar, seja dada uma iniciação a um público mais amplo do que aquêle que compreende naturalmente a pintura. A faculdade de expressar-se e de decifrar as diferentes categorias de linguagem não foi dividida mais igualmente entre os homens do que os outros dons do corpo e do espírito. Alguns são cegos e surdos verbalmente, outros o são musicalmente ou òpticamente. Peço apenas que os que mais desdenham êsses problemas se lembrem que na realidade a música, a dança ou a pintura sensibilizaram tantos indivíduos na História quanto a palavra ou as formas escritas da linguagem. Civilizações inteiras tiveram como meio de transmissão do pensamento os sinais não-escritos. Só chegaremos a ampliar nosso conhecimento do homem na medida em que ampliarmos uma cultura excessivamente baseada na prática de um certo sistema semântico.

Parece que, desde agora, quadros como certos Pignon, que estão muito próximos das experiências de Picasso, provam-nos as imensas possibilidades plásticas que resultam de uma organização — e não fatalmente de uma triangulação — dos espaços curvos. Evitemos apenas crer que bastará, para desenvolver essa tendência, renovar o conteúdo significado das formas. A significação figurativa, absolutamente necessária, só pode desenvolver-se ao lado de um aprofundamento de nossa experiência psicofisiológica do universo. Sòmente então poderá haver um contato estreito entre os artistas e seu meio.

Espaços fragmentados, espaços curvos e táteis, nossa época também se exercitou no deciframento dos espaços fantásticos e imaginários. Encontramos, ainda aqui, o cubismo no ponto de partida das pesquisas. Uma parte importante das preocupações de nosso tempo foi consagrada a traduzir o nôvo sentimento de mistério que o homem experimenta diante das miragens da natureza. Vêem-na mais como um prisma movente do que como uma fôrça antropomórfica encarnada. O infinito do mundo, num certo sentido, desencarnou-se, ou, mais exatamente, despojou-se dos

valôres sentimentais e romanescos que uma longa tradição de figuração dramática tinha afetado. Não se trata de uma despersonalização. Os Léger manifestam uma espécie de solidez, de alegria de viver, uma confiança em si. Os Matisse, mais orientados em direção à Psicologia clássica, sobretudo na série de retratos a lápis, são talvez menos representativos das atitudes do homem moderno diante da natureza. É notável constatar que, enquanto a literatura insiste no lado atormentado da época, a pintura expressa mais o lado conquistador do século. Existirá uma relação entre esta oposição e o caráter atrasado das técnicas literárias, inteiramente dominadas ainda pelos trabalhos sem originalidade?

Os artistas viram a natureza como um imenso espetáculo, um calidoscópio gigantesco, tentaram representar essa sensação de um espaço imaginário, fugidio, protéico, submetido a regras de organização irracionais. Várias séries de tentativas foram feitas. Elas vão desde as de Delaunay — que conduzem, em última análise, à arte abstrata — às de Miró e Braque — que se ligam ao surrealismo.

Depois de ter sido um dos pioneiros do cubismo, nos anos de 1910, Robert Delaunay contribuiu, juntamente com Léger, para descobrir, nos COUREURS, a utilização da côr por placas para indicar a posição dos objetos — método que se concilia com as famosas colagens de Braque, de Picasso e de Gris e que se liga à última ofensiva do tom local. Mas partiu daí para especular em tôrno de uma dupla hipótese: a possibilidade de introduzir na representação plástica do espaço a figuração de uma ordem colorida absoluta. Não poderíamos subestimar a importância de obras como LES FENÊTRES e LES TOURS EIFFEL. Elas estão no limite da figuração e da pintura inteiramente inobjetiva. Para Delaunay o próprio objeto corre o risco de ser transformado em sujeito e de ser demasiadamente realista. Êle acha, por outro lado, que a representação de espaço através das côres puras é muito estática, ao passo que as côres vivem, mesmo em têrmos científicos. Retomando os célebres trabalhos de Chevreul sôbre o contraste simultâneo das côres, que serviram aos impressionistas e a Seurat, Delaunay elabora tôda uma teoria oposta ao caráter estático do espaço elástico tal como é definido por Léger e como também o utilizam por seu lado os Mondrian, os Van Doesburg. Êle pensa que existe uma possibilidade de figuração completa do espaço através de uma ordem

colorida, evocadora ao mesmo tempo de valôres estáticos e de movimento.

Com Delaunay tocamos no difícil problema, tão apaixonantemente discutido, da arte abstrata. Como no caso do cubismo, defendem-se teses as mais opostas, com a mesma intransigência. Para uns, a fonte da arte abstrata é o lirismo cósmico de Kandinsky; para outros, é o super-racionalismo de Arp ou de Herbin. Aqui, encontramos ainda um problema que só poderá ser examinado com eficácia quando se reunir um material de informação positivo, assegurando a cada um seu lugar apropriado na cronologia. Estou todavia convencido de que se incorre em êrro quando se imagina que qualquer movimento de criação plástica possa ser explicado através da qualidade da inspiração. A obra de arte não é uma veleidade, é uma realização; algo realizado, no sentido absoluto do têrmo. Quantos homens tiveram grandes aspirações que nunca fôram expressas. Entre a intenção e a realização, existe tôda a diferença que separa um rápido *croquis* de uma obra acabada, um grafismo ao alcance de todos e um modo de expressão plástica. Só existe estilo quando o artista impõe ao mesmo tempo sua emoção e uma certa maneira consciente de expressá-la. Não existe arte sem forma no sentido material do têrmo.

Além disso, é absolutamente falso que não tenha havido exemplos de artes abstratas quase permanentes e diferenciados. Arte abstrata, uma grande parte da arte dita primitiva, mas também as artes do amálgama bárbaro ou muçulmano, que não provém absolutamente de uma visão emocional do universo. Mas, estaremos certos de que, de certa forma, o gótico não implica a abstração? O gótico, arte da luminosidade filtrada através do vitral, e também arte de depuramento que desenha arbitràriamente por meio da pedra um esquema linear de fôrças controladas. Filmando a nave de uma catedral, veremos como se manifestarão elementos de beleza não-estática, mas imaginária — que Delaunay materializou nos seus SAINT-SÉVERIN. Não existe apenas uma arte abstrata. Acho que êsse estudo mereceria uma abordagem mais séria, pois trata-se de um imenso domínio semiconhecido.

É certo que nossa época reencontrou a consciência de certos valôres negligenciados por uma longa tradição crítica. O interêsse apaixonante por êste assunto, manifestado mesmo por jornalistas um pouco primários, mostra o alcance dessas investigações, a sua harmonização com necessidades profundas. Por

mais que ainda não exista um estilo moderno fixado em outros domínios, o estilo abstrato de nossa época não foi detido nem nos seus objetivos nem na sua forma. Mas, quem pode negar agora que um amplo domínio de possibilidades tenha sido aberto pelas especulações contemporâneas e que a arte da Renascença esteja, sob êste ponto de vista, inteiramente ultrapassada?

Desde agora as TOURS de Delaunay são mais do que um ponto de referência. São obras fortes e belas. E estou absolutamente certo de que quando se descobrir a geração de 1910 a personalidade de Delaunay será uma das primeiras. Estou convencido de que é nêle e em Léger que se encontra talvez o germe mais elaborado das estilizações futuras, baseadas na nova experiência da luminosidade.

Em outro domínio, as composições surrealistas de Miró, de Picasso ou de Braque têm uma extraordinária importância. Elas nos familiarizam com uma representação de formas, cuja riqueza já foi imensa, e não existe razão alguma para se pensar que não correspondem a um sistema mais ou menos permanente da visualização espontânea.

Quanto ao mais, é preciso evitar sistemas positivos que se baseiem em um conhecimento excessivamente profundo dos modos de expressão retirados de outras formas de estilização. Não estou certo de que certas pesquisas arcaizantes e primitivizantes de Braque e de Miró possam servir de base concreta para uma figuração moderna do espaço. Temo que sejam curiosidades arqueológicas assim como o foi num dado momento a arte negra. Mas é incontestável que tôda ampliação de nossa compreensão íntima dos modos de expressão humana seja fecunda. Também a lingüística, ao menos na sua fase de pesquisa, baseia-se no conhecimento do maior número possível de fatos, sem que se leve em conta o nível mental daqueles que os fornecem. No entanto, penso que convém distinguir no esfôrço empreendido pelos artistas de nossa época entre o que lhes permite assimilar-se aos sistemas gráficos desconhecidos — o que os auxilia apenas a perceber o alcance de seus desejos — e aquilo que constitui a parcela de criação original de suas obras. Esta expressa-se apenas nos trechos de transposição e de síntese onde se materializa algo dos reflexos humanos de nosso tempo.

Seja qual fôr o ponto de partida de nossas análises, é preciso distinguir bem êste aspecto de exploração um pouco efervescente, que lembra as múltiplas pesquisas dos séculos XIV e XV, do aspecto positivo do seu esfôrço. A pintura viva não é uma

arqueologia das linguagens plásticas. Ela tem a pretensão de propor soluções fundadas em uma figuração diretamente sensível aos aspectos atrativos da realidade e que correspondem a nossas formas de atividade particulares.

De fato, as vinculações com a Renascença estão cortadas, pois que os valôres que interessam aos nossos artistas — ritmo, velocidade, deformações, plasticidade, mutações, transferências — coincidem com as formas gerais da atividade física e intelectual do nosso tempo e opõem-se ao contrário violentamente a tôdas as aspirações das sociedades renascentistas — estabilidade, objetividade, permanência. Os pintores de hoje estão construindo um ilusionismo nôvo juntamente com os cineastas e os homens de ciência. Ainda não conseguimos trazê-lo para a imaginação. Nossos gestos antecedem nossa faculdade de renovação das interpretações simbólicas. Sempre foi assim. O homem age antes de pensar; do momento em que possui um utensílio êle o utiliza. Está claro, desde agora, que o nôvo espaço será um espaço construído mais em função dos nossos comportamentos que de nossa reflexão. É possível que a Renascença tenha sido uma época extremamente particular, desde que, mais do que qualquer outra, guiou-se por uma fé inabalável no poder da razão.

No entanto, há um aspecto da arte contemporânea que nos prova a existência de um caminho positivo para conciliar a experiência imposta pelas novas técnicas do nosso espírito e do nosso corpo com uma representação do espaço baseada nos podêres da razão. Refiro-me à série de obras que sugerem a representação de um espaço aberto. A expressão é imperfeita, mas não encontro outra melhor.

Voltamos sempre a Degas, passando pelo cubismo. Em quantos quadros ou *croquis* de Degas não vemos os objetos pendendo de alguma forma em direção ao espectador? Não se trata de espaço cavaleiro ou em linha reta, nem de espaço decorativo, nem de espaço abstrato. O cubo cenográfico está sempre presente; escolhe-se um ângulo de observação inusitado. É preciso acrescentar que o sistema é inteiramente arbitrário. Nem a iluminação nem a perspectiva é fielmente deduzida da posição atribuída ao ôlho do artista, que não dirige a uniformidade de todos os detalhes. Estamos diante de um espaço imaginário, não literàriamente, mas tècnicamente falando. Todavia, êsse espaço é antes uma variação refinada em tôrno do espaço da Renascença do que um espaço sensível imediatamente percebido

pelo artista. Desta série, que aliás se aproxima dos Degas — o retrato de DIEGO MARTELLI — e dos Cézanne — o retrato de GEOFFROY e o de MADAME CÉZANNE — saíram numerosas obras do início do século XX, particularmente numerosas figuras de Matisse ou de Bonnard. Êste em LES FRÈRES BERNHEIM, por exemplo, só faz repetir as fórmulas de Degas e de Cézanne; mas Matisse em LA FRANCE introduz um elemento nôvo ao tratar os detalhes de forma decorativa. Esta fórmula já está evoluindo.

Ela foi retomada por Estève, Pignon e sobretudo por Gischia. Numa primeira fase vemos Gischia em VASE VERT, ou Estève com LA CHAISE, que liga a série a Van Gogh, utilizar ùnicamente o lado puramente técnico do espaço que se projeta para o espectador. Conserva-se o fundo representativo do cubo tradicional. O interêsse do quadro, especialmente no de Gischia, é a associação que se pode fazer dessa figuração particular do espaço com uma tentativa de expressar o relêvo, o volume, tôdas as qualidades plásticas da forma sem se recorrer ao clássico jôgo das sombras. O alcance dessa pesquisa, à qual Gischia dedicou mais esforços que qualquer outro pintor, é enorme. Ela propõe uma interpretação original de uma das fontes arqueológicas da arte contemporânea: a pintura romana, que parece não ter sensibilizado muito a geração dos cubistas, mas que fêz que os homens de nossa geração dessem um passo à frente.

O conjunto de obras já produzidas pelo grupo de jovens pintores que começaram a ser conhecidos por volta de 1945 mostra a utilidade que o estudo dêsse método muito particular de figuração pode ter para nossa época. Convém insistir no fato de que na realidade o tratamento do espaço nesta nova pintura não se coaduna absolutamente com a concepção do século XII. É justamente por isso que a experiência é interessante. A partir dêsse momento os novos artistas, intérpretes das curiosidades de nosso tempo, evoluíram por caminhos bastante diferentes. Alguns sob a liderança de Manessier e Singer seguiram o caminho de um compromisso entre os espaços imaginários e o espaço *plongeant*. Muito dotados para a côr, constroem superfícies brilhantes que emocionam pela simples qualidade das relações de tons que correspondem às diferentes zonas de composição. Temos aí uma experiência com o espaço sensível que reúne a exploração das qualidades intrínsecas da côr com o sentimento vivo de elasticidade envolvente da atmosfera.

Esta pintura é uma transposição contemporânea da fascinação que o espaço aéreo, com seus contornos e medidas indeterminadas, exerceu sôbre os pintores. Ela tem uma grande importância, pois que sugere uma possibilidade de dar uma forma moderna à experiência espacial da côr e da luz e porque se liga às pesquisas de Estève sôbre como representar através das distâncias.

Todavia ela tem o caráter de experiência individual que me deixa hesitante em saber se ela constitui um ponto de partida válido para a elaboração de uma verdadeira linguagem plástica. Ela acusa muitas vêzes uma vontade de um programa ideológico que a leva às convenções. Está no limite da arte abstrata no sentido de Klee e dos expressionistas, que, na minha opinião, são mais interessantes como testemunhos de um certo estado de emotividade de seu meio que como artistas fundadores de uma forma de mediação suficientemente geral para ser a linguagem plástica dos tempos modernos.

É certo, em todo o caso, que, continuando, por sua vez, a exploração ao mesmo tempo intelectual e sensível de uma viva interpretação da arte romana — e num sentido mais amplo, das artes primitivas —, Gischia e Pignon manifestaram a possibilidade de criar um espaço inédito que está mais de acôrdo com algumas das mais imperiosas exigências da época. O JONGLEUR de Gischia fornece uma representação esquemática dêsse espaço — utilizada igualmente na sua LÉDA e nos PAYSANS de Pignon — o que prova que se trata certamente de uma possibilidade bastante ampla para sustentar diferentes objetivos estéticos. É um espaço muito próximo ao de Degas e dos primeiros Gischia, diferindo apenas no completo desaparecimento da sugestão do fundo e do cubo cenográfico. Aqui, os personagens são colocados *no meio* do espaço; a luz e as vistas podem incidir sôbre êles de qualquer lugar, dá-se a destruição absoluta do ponto de vista único. Como em outros lugares, a nova técnica da pintura sem sombras dirigidas resulta também na destruição do problema do claro-escuro e das três dimensões clássicas. Vemos a figura girar, dispor-se no espaço com uma liberdade que jamais teve. Depois da destruição definitiva do cubo cenográfico considerado como uma versão diminuída da figura do universo, vemos desaparecer a concepção de um escalonamento do homem e daquilo que o rodeia. O homem é considerado como um elemento dominado, no centro de uma natureza que não receia a lei de sua comodidade, de ação e de intelecção. As relações

homem — mundo inverteram-se. Não relacionamos mais cada um de nossos gestos aos limites ilusionistas de um quadro redutor do todo; interessamo-nos por nossas reações polivalentes no seio de uma matéria que nos impõe suas leis.

Censura-se às vêzes a Gischia o caráter de cartaz de algumas de suas obras. Não tenho nenhuma intenção de defender todos os seus quadros. É fatal que pesquisas como as suas impliquem um certo caráter de esquematização. Tanto mais que não se deve negligenciar o fato de que nossa época esforça-se, como eu já disse, para precisar os valôres significativos do sinal plástico em todos os domínios e que o desenvolvimento do cartaz e da pintura se fêz sempre simultâneamente desde Toulouse-Lautrec e mesmo Manet — são testemunhos os famosos CHATS. Mas considerando-se justamente o JONGLEUR e os CHATS, veremos bem como os últimos estão diante de um espaço que cai atrás dos telhados, mas que se limita por um pano de fundo e como o primeiro está instalado num espaço fluido, que êle controla e que anima apenas localmente. Encontramos aí algo como uma transposição moderna da pesquisa de Pallaiuolo. A generalidade de sistema é atestada pelo fato de que a mesma solução se apresenta em PAYSANS de Pignon, do qual existem algumas versões onde funciona um espaço de outra natureza, que implica um fundo.

É preciso acrescentar, finalizando, que as pesquisas dos Pignon e dos Gischia parecem chegar a renovar igualmente certas possibilidades de expressão da forma através da côr pura. O segundo prefere as superfícies nìtidamente definidas, e marcadamente geométricas, sob a influência um pouco sêca, ao que parece, de Seurat; o outro inventa formas mais gráficas — o torso de seus trabalhadores ou os troncos de suas oliveiras. Um e outro provam a possibilidade de representar tècnicamente falando no nôvo sistema todos os aspectos da profundidade e da forma, com exceção do famoso problema do encontro entre a visão geométrica e a fonte única de luz que impusera a todos os sistemas oriundos da Renascença uma unidade essencial de método. A partir daí, qualquer que venha a ser o futuro, provou-se que podem ser construídos novos sistemas arbitrários de visão total onde se conciliem os problemas da forma e da côr, da representação e da significação.

Não ignoro que existam em nossa época outras tentativas de elaboração dos sinais plásticos que não são desprezíveis. Mas

parece-me que encontrei, no entanto, nessas breves análises as posições fundamentais dos artistas de nossa época diante da natureza. Passamos de uma tentativa de projeção dos volumes e dos objetos tradicionais por novas combinações dos elementos antigos à expressão dinâmica dos impulsos corporais elementares. Descobrimos a possibilidade de ampliação ou de contração do espaço através do jôgo das côres puras, chegando ao retângulo elástico de Léger, ao espaço aberto de Gischia e de Manessier, concepção que liga o esfôrço de nossos pintores ao dos arquitetos e dos escultores — sendo preciso citar entre os primeiros Laurens e Adam. Mostrou-se a possibilidade de estruturar pictorialmente fragmentos de objetos díspares novamente recortados do real. Descobriu-se a possibilidade de não mais construir sôbre a tela plástica um espaço fechado no interior do qual o espectador é convidado a se movimentar como num microcosmo reproduzindo idênticamente com suas leis o mundo igualmente fechado que serve de teatro à ação das pessoas humanas. Parece-me que, desde agora, as experiências pictoriais do último meio século oferecem assim um balanço positivo considerável. Não ignoro quais as reticências que existem em muitos meios, mesmo cultos, mesmo estèticamente evoluídos. Mas estou certo de que a tradição, segundo a qual se elabora um nôvo espaço plástico, existe, e que ela se situa na corrente de idéias e de experiências que têm seu ponto de apoio na arte revolucionária do século XIX.

A justificativa da posição tomada ao mesmo tempo por todos os homens que se ligam mais ou menos estreitamente à Escola de Paris — que é um centro de vida internacional e que deve à terra natal apenas pretextos ocasionais à forma dada a especulações universais — e por aquêles que os defendem ou mais exatamente que gostariam de ajudar modestamente a reconciliação dos escritores com os pintores, é o paralelismo que existe entre as modalidades da experiência plástica aqui descrita, e as tendências fundamentais da civilização contemporânea. Finalizando, repito que a crítica de arte e a Arqueologia têm um papel importante na elaboração do nôvo humanismo baseado no conhecimento mais íntimo das possibilidades permanentes e particulares do corpo humano. Nosso espaço — ou melhor, nossos horizontes — estendeu-se simultâneamente em direção à apreciação do grande e do pequeno ilimitados, experimentados comumente no crescimento de nossas possibilidades de deslocamento rápido ou de ação eficaz multiplicada sôbre a matéria.

Será que se acredita que, se os espaços curvos têm algum prestígio para os pintores, isto não tem relação com as especulações dos matemáticos e com as experiências cotidianas de manipulação da matéria que chegam tôdas, sem exceção, à produção de "formas" de um nôvo gênero onde se identifica o ideal ao mesmo tempo tátil e visual dos homens? Os espaços curvos de uma carroceria de automóvel ou os flancos de um avião são a tradução na escala popular, em objetos fabricados pelo homem, dos novos princípios valorizados pelos cientistas. As funções primárias do espírito humano foram profundamente modificadas pelas novas condições da vida material oriundas daquilo que Friedman propõe denominar tão justamente de segunda civilização industrial. "Cada conduta tradicional apreendida e transmitida se baseia em um certo número de sinergias nervosas e musculares — verdadeiros sistemas, solidários de todo um contexto sociológico", escreveu Claude Lévi-Strauss num admirável trabalho sôbre a obra de Marcel Mauss. E ainda: "as condutas individuais normais nunca são simbólicas por elas próprias, são elementos a partir dos quais se constrói um sistema simbólico, que só pode ser coletivo". Não há dúvida, cientìficamente falando, de que a arte de uma época é mais do que a expressão literária de uma sociedade: ela se baseia nas mais profundas estruturas mentais do homem, não é uma superestrutura, mas uma linguagem.

Não ignoro que essa noção da existência de linguagens plásticas encontra ainda resistências mesmo entre os sociólogos, embora menos entre os etnógrafos e antropólogos. Sei que teorias bastante contraditórias foram recentemente debatidas na América e que alguns acreditaram poder negar à arte a qualidade de linguagem. Surpreendemo-nos ao ler, por exemplo, num livro de Suzanne Langer, que a arte não é uma verdadeira linguagem porque não utiliza elementos fixos que podem ser assimilados aos fonemas. Que isto pudesse ter sido escrito e mesmo discutido abala a imaginação e demonstra até que ponto existem, nos meios mais evoluídos, casos de cegueira plástica. Michotte, por sua vez, pôde escrever que sôbre a tela plástica são as sombras que dão o caráter maciço dos objetos, e não conseguiu perceber o alcance da objeção que eu lhe havia feito. Êle ainda está na idade mágica, aquela em que se acredita que as coisas estão colocadas à nossa disposição no mundo para serem medidas e interpretadas pelo homem. E o mesmo Michotte invoca a autoridade de experiências de laboratório onde

êle utiliza indiferentemente o testemunho de pessoas capazes ou não de compreender a linguagem plástica. Seria quase como se fundássemos uma teoria musical com o testemunho controvertido de pessoas que têm ouvido e de outras que não têm. O antropomorfismo e a crença nos deuses ainda existem. Michotte aparentemente, embora não saiba, é um pagão.

Além disso, o êrro deve-se à falta de estudos sistemáticos sôbre as condições históricas e permanentes da constituição e da estrutura das linguagens plásticas. Desejo que êste trabalho seja tomado como exemplo não do que é adquirido, mas da possibilidade, do interêsse e da urgência de pesquisas originais no domínio da Arqueologia plástica.

Veremos então desaparecer as dificuldades, onde esbarram, com uma espécie de mal-estar, homens de bom senso e de bom gôsto. Os debates incessantemente renovados em tôrno das noções de primitivismo e tecnicismo encontrarão sua solução mesmo que não seja fácil. Não é verdade que a arte de nossa época tenha nostalgia da técnica! Ela rompeu definitivamente todos os laços que no passado determinavam os modos de ação sôbre a matéria e a avaliação empírica das distâncias, das grandezas, das velocidades sôbre as quais se apoiava nosso amor às dimensões de um espaço feito para nós e que mobiliávamos de formas recortadas na medida de nossos conhecimentos teóricos e práticos. Em uma nova era é necessária uma nova técnica. Acho que não se pode censurar a pintura contemporânea de pobreza de técnica. Pelo contrário, o que lhe falta é a faculdade de impor de uma maneira espontânea e imediata uma visão ao mesmo tempo rica de experiências sensíveis e de figurações convencionais. Nossa época está atrasada no plano dos mitos. No momento só elabora ideologias.

Tendo destruído os costumes que permitiram ao homem reconhecer-se, como se estivesse evoluindo num palco de teatro à imagem de um mundo baseado nas experiências da Renascença, nossa época ainda não representou de uma maneira definitiva o nôvo quadro imaginário onde será projetada a nova consciência da humanidade. Nossos mágicos estão atrasados. Os pintores e os outros artistas ainda têm um conhecimento fragmentário, analítico, do homem moderno. Ainda são feitos quadros, freqüentemente, com a linguagem que agoniza. Daí o caráter ambíguo da arte contemporânea, condição e testemunho absoluto, além disso, de sua alta significação social e humana.

Os artistas, hoje como sempre, constituem uma classe particular na sociedade, a dos homens a quem é atribuído o poder de manifestar sob uma forma imediatamente sensível as possibilidades e as necessidades de seus semelhantes. A obra de arte é uma forma viva e, como nos mostrou Focillon, ela possui o caráter de coisa acabada, de um verdadeiro organismo natural que, uma vez saído do cérebro de seu criador, torna-se um verdadeiro objeto figurativo das intenções e desejos de todo o grupo.

Encontramos através da obra de arte as categorias fundamentais do espírito humano num dado momento. A faculdade de expressar a soma das experiências usuais e intelectuais de uma sociedade pertence tanto à forma plástica quanto às linguagens verbais, ou gestuais ou musicais. Existem tipos humanos ainda mal definidos e que necessitam ser catalogados baseando-se em uma dupla leitura metódica das obras passadas e presentes, umas permitindo interpretar e situar as outras. A parcela do irracional e da ação que se encontra na obra de arte é um meio de explicação das coisas obscuras. Existe uma dialética, uma sintaxe, do sinal plástico assim como existe do sinal escrito. A arte é um sistema de relações que permite reunir elementos retirados da experiência concreta do mundo e elementos retirados do nível das crenças e dos conhecimentos. A obra de arte está prêsa entre o plano do pensamento e o do real. A lógica euclidiana não é a única regra de ouro de tôda a humanidade. Se o conhecimento científico de nosso tempo é tão rigoroso quanto o das gerações precedentes, por que desejaríamos que a arte se limitasse a uma certa época da evolução do homem?

Mauss mostrou-nos que todos os fenômenos sociais podiam ser assimilados à linguagem, como Durkheim nos tinha ensinado que tôda a atividade humana podia ser transformada em objeto. Afirmar-se que a arte é uma das linguagens humanas não é contradizer essa afirmação. É apenas desejar que ela seja encarada e estudada como tal. Numa época em que a Psicologia e a Lógica tradicionais estão em via de renovar-se, é absolutamente necessário que a arte se transforme também. Acredito ter provado que era exatamente isto no que concerne à pintura. Creio ter esclarecido, ao mesmo tempo, um certo aspecto do problema da Renascença. Nessa época, como hoje, produziu-se uma mudança de atitude intelectual em relação ao mundo exterior. Foi esta mudança que marcou progressiva-

mente as obras de arte da época, não sem voltas ao passado, não sem reticências e sem hesitações, não sem que, finalmente, uma certa restrição de programa de expressão inicial se tenha processado.

Tôda linguagem plástica não se constitui finalmente, como em música, sob uma forma estável por meio da aceitação de um "temperamento". Não é menos verdade que os homens da Renascença deveram sua mais perfeita expressão plástica a um certo estado de equilíbrio das sociedades humanas, baseado em uma certa atitude intelectual do homem em relação ao mundo. A Renascença, através de sua representação pictorial do espaço, aparece hoje, no momento em que acaba de morrer, como a era da exploração óptica do universo. Parece provável que nossa época inicia a era de uma exploração polissensorial do mundo. A Renascença forneceu a imagem de uma natureza distinta do homem, mas na medida do homem e de suas reações. A arte de hoje indica que estamos indo em direção a um mundo de novas relações onde o homem deixa de ser o modêlo e o centro de tôdas as coisas. Não é mais a natureza que é feita à imagem do homem, agora é o homem que é feito à imagem da natureza, o homem enriquecido por uma experiência mais profunda daquilo que o cerca e dêle mesmo e que começa a formar figuras e um espaço mensuráveis pela extensão de suas experiências técnicas e psíquicas e orientadas para um nôvo ilusionismo.

Êste nôvo ilusionismo não será, aliás, mais do que o ilusionismo da Renascença, baseado ùnicamente em uma convenção teórica. O artista é sempre, mais ou menos, um mágico, no sentido positivo do têrmo. Se a magia, segundo a fórmula de Mauss, é a linguagem de desejo, ela é sem dúvida, juntamente com a guerra, um dos únicos meios de sugestão bastante poderosos para permitir aos homens transformar inteiramente o vínculo social que os une. A arte possui sempre, em maior ou menor grau, o caráter de um rito, transmissível pela opinião. Ela é um pouco para a linguagem o que a magia é para a religião. É ela que esconde as verdadeiras fôrças de sugestão mística de uma época, que se reúnem através de uma mistura de mêdo e de hostilidade, desde que os sentimentos coletivos que estão em jôgo deixam de coincidir perfeitamente com a crença da maioria. Assim como o mágico, o artista é o detentor de podêres especiais que exigem iniciação e repelem os espíritos comuns. Como o mágico, o artista faz passar na sua obra, que

é gesto e ação, algo de sua vontade. Sob as metamorfoses da forma existe, quando a obra é válida, uma fôrça positiva. O artista é um homem ávido de poder sôbre os outros homens, como o tribuno ou o poeta. Êle quer impor sua visão, quer dizer, seu julgamento. Êle apropria fôrças coletivas. Para conseguir isto, seduz e constrange. O desenvolvimento de um nôvo estilo exige, ao mesmo tempo, a existência de um pequeno grupo de iniciados — que se esforçam para captar, no meio circundante, as fôrças suscetíveis de fascinar os homens e de levá-los insensìvelmente a uma metamorfose mais ou menos durável de seus sentimentos — e uma assistência ávida de emoções inéditas. O artista opera no domínio do mito e do rito: as salas de exposição tornaram-se hoje em dia um dos lugares onde se faz a passagem de um estado de civilização para outro.

Eu ouvia no ano passado, no maravilhoso ambiente do antigo arcebispado de Aix-en-Provence, uma representação do *Don Juan,* de Mozart. Por acaso atrás de mim estavam algumas espectadoras que tinham vindo ali sem nenhuma idéia do que iriam ver. Nem *Don Juan* nem Mozart significavam nada para elas; tinham vindo ouvir cantar em italiano — sendo aparentemente de origem italiana e apreciadoras do *bel canto.* Os momentos mais patéticos do drama foram para elas os mais divertidos da noite; não suspeitaram, em momento algum, do alcance humano da peça e da música; viram apenas uma forma de *Commedia dell'arte,* um espetáculo exótico, colorido: crime, vingança, fantasmas, milagre. Em suma o libreto do calamitoso Da Ponte... Elas encontravam-se, entre uma platéia emocionada, na situação de um profano que perturba uma cerimônia sagrada.

O conjunto do público participava, naquela noite, de um culto, aparentemente, muito mais graças ao compositor do que ao drama mal sustentado pelos *décors.* A música, que exige uma ciência mais precisa e sobretudo melhor codificada por parte dos executores, era a única que se devia a Mozart. Percebi que uma obra que resume a êste ponto a experiência humana e dramática de dez gerações já deixa de poder ser executada, representada e compreendida de uma forma unânime. O que fazemos é interpretar, assim como traduzimos Rafael e Rembrandt em valôres técnicos e sentimentais do nosso tempo. Os *décors* já não acompanhavam mais a música; eram feitos para um Mozart visto através da cultura burguesa do final do século XIX. Três dimensões da obra achavam-se deturpadas: a da

música, a do decorador, a de certos espectadores, maus ouvintes de um mau libreto. Um dia não conseguiremos mais ouvir Mozart como já não conseguimos ouvir os coros da tragédia clássica. A obra de arte, música ou pintura, exige ritos secretos e uma comunicação coletiva.

É impossível acreditar-se num retrocesso ou numa parada da aventura humana. O homem continua a criar o espaço imaginário onde os artistas projetam uma interpretação fascinante de suas convicções e de seus hábitos. O espaço plástico não pode deixar de transformar-se em função de nossa ação coletiva sôbre o mundo exterior; êle não pode deixar de ser, ao mesmo tempo, o reflexo de nossa concepção matemática das leis físicas da matéria e da ordem dos valôres sentimentais que desejaríamos ver triunfar; será sempre como no século XV, ao mesmo tempo, mito e geometria, forma e conteúdo, e existirão ainda nas sociedades humanas muitos mitos e muitas geometrias diferentes dos que elaboramos.

FUNÇÃO SOCIAL DO TEATRO *

BERTOLT BRECHT

Seleção e tradução de HEITOR O'DWYER

O Mundo Atual Pode Ser Reproduzido Pelo Teatro?

Sou informado, com interêsse, que durante uma reunião sôbre teatro, Friedrich Dürrenmatt colocou a questão de saber se o mundo atual podia, de uma maneira ou de outra, ser ainda reproduzido pelo teatro.

Já que esta questão foi colocada, creio que ela deve ser aceita. Longe vai o tempo no qual era suficiente que a imagem do mundo fornecida pelo teatro provocasse um choque afetivo. Hoje em dia, para se obter tal efeito, é necessário que a restituição seja fiel.

Numerosos são aquêles que constatam um enfraquecimento do choque emocional produzido pelo teatro, mas muito menos numerosos os que reconhecem que se torna cada vez mais difícil reproduzir o mundo de hoje. É por ter tomado consciência disto que alguns de nós, autores e diretores, começamos a procurar novos meios artísticos.

Eu mesmo, como os senhores que são do *métier* sabem muito bem, fiz mais de uma tentativa para conseguir que o mundo atual, a maneira que os homens de hoje vivem em sociedade, pudesse entrar no domínio do teatro.

---

* Traduzido de *Schriften zum Theater,* Suhrkamp-Verlag, Berlim.

No momento em que escrevo estas linhas, encontro-me a algumas centenas de metros de um grande teatro [1] provido de bons atôres e de tôda a maquinaria necessária, de um teatro no qual, com inúmeros colaboradores, jovens em sua maioria, posso fazer tôda espécie de experiência; ao meu redor, em cima das mesas, modelos, milhares de fotografias de cenas de nossas representações e a documentação mais ou menos minuciosa dos problemas mais diversos e de suas soluções provisórias. Tôdas as possibilidades me são portanto oferecidas e, entretanto, eu não poderia dizer que as dramaturgias não-aristotélicas — eu as chamo assim por razões bem precisas — ou que o estilo épico de representação, conseqüência delas, constituam *a solução*. Mas existe uma coisa da qual não tenho dúvida alguma: o mundo atual só pode ser descrito aos homens de hoje se lhes fôr apresentado como transformável.

Para os homens de hoje o valor de uma pergunta se mede pela resposta que é possível dar a essa pergunta. Os homens de hoje se interessam pelas situações e acontecimentos frente aos quais lhes é possível empreender alguma coisa.

Há muitos anos, vi num jornal uma fotografia que mostrava, com fins publicitários, a destruição de Tóquio por um terremoto. A maioria das casas desmoronara, sòmente algumas construções modernas tinham resistido. A legenda dizia: *steel stood* (o aço resistiu). Comparem com a descrição clássica da erupção do Etna por Plínio, o antigo, e os senhores compreenderão que os autores modernos precisam ultrapassar o tipo de descrição clássica.

Numa época onde a ciência consegue transformar tão bem a natureza que o mundo já parece quase habitável, o homem já não pode mais ser descrito como uma vítima, como um objeto jogado num mundo desconhecido que não se poderia transformar. Aquêle que se colocar no lugar da bola de futebol dificilmente pode conceber as leis da gravidade.

Por têrmos mantido na sombra a natureza da sociedade humana, ao contrário da natureza mesma, no sentido geral do têrmo, agora somos obrigados, como nos afirmam consternadamente os sábios, a enfrentar a ameaça do aniquilamento total do planêta que acaba de se tornar habitável.

Os senhores não ficarão surpresos de me ouvir dizer que a questão de saber se o mundo atual pode ser reproduzido pelo

[1] Berliner Ensemble.

teatro é uma questão social. Afirmei isto durante anos e agora vivo num Estado [2] onde se faz imensos esforços para transformar a sociedade. Os senhores podem condenar os meios empregados, os caminhos escolhidos — espero pelo menos que os conheçam verdadeiramente e não apenas pelos jornais —, podem recusar êsse ideal particular de um mundo nôvo — espero que saibam qual é —, mas lhes será difícil pôr em dúvida que no Estado em que vivo trabalha-se para transformar o mundo e a natureza das relações sociais entre os homens. E sem dúvida concordarão comigo em que o mundo atual precisa ser transformado.

Num pequeno texto como êste, que peço seja considerado como uma contribuição amigável à vossa discussão, creio que me bastaria afirmar minha convicção de que o mundo atual pode ser como sempre reproduzido pelo teatro, sob a condição que seja entendido como suscetível de ser transformado. *

Teatro Recreativo ou Teatro Didático?

Há alguns anos, [3] quando se falava de teatro moderno, os teatros de Moscou, Nova Iorque e Berlim eram citados. Talvez também se evocasse determinada direção de Jouvet em Paris e de Cochran em Londres, ou a representação do *Dibouk* pelo teatro Habima (teatro russo de verdade: seu diretor era Vachtangov); pode-se dizer que o jovem teatro só possuía três capitais.

Os teatros russo, americano e alemão, que se diferenciavam enormemente uns dos outros, tinham entretanto um ponto comum: eram modernos, nêles se introduziam tanto inovações artísticas como inovações técnicas. Chegaram mesmo a possuir analogias de estilo, pela excelente razão que a técnica é internacional (e não sòmente no que se refere aos elementos diretamente necessários à cena, mas em tudo que exerce influência na técnica teatral, por exemplo: o cinema); também pela razão que êsses teatros se desenvolviam em grandes cidades progressistas, no coração de grandes países industriais.

Nos últimos anos, foi Berlim que, dentre os velhos países capitalistas, surgiu como a cabeça do movimento. As tendências

[2] República Democrática Alemã.
* Redigido para a quinta reunião de homens de teatro em Darmstadt.
[3] Êste artigo foi escrito em 1936.

essenciais do teatro moderno ali encontraram a expressão mais vigorosa e melhor elaborada da época.

O último período dêste teatro berlinense que, como já dissemos, nada mais fazia do que mostrar com grande clareza a direção para a qual tendia o teatro moderno foi aquêle do "teatro épico", que engloba tudo aquilo que foi chamado de "peça de atualidade", "cena à Piscator" ou "peça didática".

O Teatro Épico

A noção de *teatro épico* era freqüentemente considerada contraditória, uma vez que seguindo o exemplo de Aristóteles se considerava como fundamentalmente distintas as duas formas que podem tomar uma narrativa: a forma épica e a forma dramática. A diferença entre estas duas formas não se reduzia a uma diferença de veículo de apresentação — uma era apresentada por homens, enquanto a outra por intermédio de livros (as obras épicas como as de Homero ou as dos trovadores foram também manifestações teatrais e, inversamente, obras dramáticas como o *Fausto* de Goethe ou o *Manfred* de Byron, obtiveram seu efeito máximo, como todo mundo sabe, enquanto livros). Não: como Aristóteles, percebia-se a diferença entre a forma épica e a forma dramática através de suas respectivas arquiteturas cujas leis estavam enunciadas por dois ramos distintos da estética. Esta diferença de estrutura dependia, é verdade, da maneira pela qual as obras eram apresentadas — umas por intermédio da cena, outras por intermédio do livro —, mas nem por isso desapareciam os elementos *dramáticos* no interior das obras épicas ou os elementos *épicos* no interior das obras dramáticas. No século passado, o romance burguês fêz grande uso do *dramático,* caracterizado por uma forte concentração da fábula e pela intensificação da interdependência de suas partes. A colocação do *acento* no choque das fôrças apresentadas, uma certa impetuosidade da narrativa, tais eram as características do *dramático.* O romancista Döblin deu uma excelente definição dêsses dois gêneros dizendo que ao contrário da obra dramática uma obra épica pode ser cortada, como com a tesoura, em partes capazes de continuar a viver por si mesmas.

Não temos nenhuma intenção de narrar aqui em detalhes as razões que atenuaram as oposições, durante muito tempo tidas como irredutíveis, entre o gênero dramático e o gênero épico. Nós nos contentaremos em indicar que foram as conquistas técnicas que deram ao teatro condições de incorporar

a seus espetáculos elementos narrativos. De agora em diante era possível utilizar projeções, aumentar pela motorização as possibilidades de transformação do palco e recorrer ao cinema; tôdas essas novidades vieram complementar o equipamento cênico num momento onde já não era mais possível representar os acontecimentos essenciais que os homens enfrentam como se fizera até então, de maneira tão simples, personificando as fôrças motoras do mundo ou subordinando os personagens a invisíveis potências metafísicas. Tornara-se necessário, se queríamos compreender os acontecimentos, dar a êste mundo de homens todo o seu pêso, tornara-se necessário, também, clarificar a verdadeira significação dêste mundo e apresentá-lo com vigor.

Claro, o meio social já havia sido mostrado em algumas peças, mas nunca como um elemento autônomo: era lembrado apenas devido ao personagem principal. Servia apenas para revelar as reações que provocava no personagem. Podíamos perceber a existência do meio social da mesma forma que percebemos a existência da tempestade a partir do momento em que os barcos recolhem as velas.

É no teatro épico que o meio social aparece como elemento autônomo. O palco começa a narrar. O narrador não desaparece atrás da quarta parede. Graças aos grandes painéis — que possibilitam rememorar outros fatos que acontecem simultâneamente em outros lugares, que possibilitam contradizer ou afirmar, pela projeção de documentos, as declarações de certos personagens, que acrescentam às discussões abstratas números concretos, imediatamente identificáveis, que esclarecem por intermédio de números e citações os episódios cuja beleza plástica dificulta a percepção do verdadeiro sentido — o plano de fundo toma posição frente aos acontecimentos que se desenvolvem no palco; os atôres não se metamorfoseiam completamente, mantendo, pelo recurso da crítica, uma distância em relação a seus personagens.

De agora em diante, não se permite que o espectador se contente em entrar nos personagens, em se abandonar às reações afetivas sem utilizar seu espírito crítico (e, portanto, sem tirar dessas reações afetivas lições práticas). A representação submete a ação e a fábula a um processo de distanciamento. É êste distanciamento que possibilita a compreensão: não é verdade que renunciamos ao menor esfôrço para compreender as coisas que *simplesmente acontecem?*

Era necessário que as coisas *naturais* recebessem a marca do insólito. Dessa forma, podiam aparecer as leis que regem as causas e os efeitos. Os personagens deviam, ao mesmo tempo, agir assim e poder agir de outra forma.

Havia nisso grandes mudanças.

O espectador do teatro dramático diz: É verdade, também já passei por isto. — Também sou assim. — Isto acontece. — Isto acontecerá sempre. — O sofrimento dêste homem me perturba porque não existe saída para êle. — Isto é que é arte: não existe nada de chocante. — Choro com aquêle que chora, rio com aquêle que ri.

O espectador do teatro épico diz: Eu nunca teria imaginado uma coisa parecida. — Não se tem o direito de agir assim. — Quem diria, é inacreditável. — Isto precisa acabar. — O sofrimento dêste homem me perturba porque ainda existe uma saída para êle. — Isto é que é arte: tudo é chocante. — Rio daquele que chora, choro por aquêle que ri.

O Teatro Didático

O palco começou a exercer uma função pedagógica.

O petróleo, a inflação, a guerra, as lutas sociais, a família, a religião, o trigo, o comércio de gado, passaram a ser temas do teatro. Os coros traziam ao conhecimento do espectador fatos ignorados. Filmes apresentavam o evolver dos acontecimentos em tôdas as partes do mundo. Projeções forneciam um material estatístico. Tôdas as cartas estavam na mesa, as ações dos homens estavam submetidas à crítica. E pode-se ver que certas ações eram corretas e outras erradas, que certos homens sabiam o que estavam fazendo e outros não. O teatro passou a ser trabalho de filósofos, mas de filósofos que desejavam transformar o mundo, e não apenas explicá-lo. Portanto filosofava-se, ensinava-se. E o que foi feito do divertimento? Estaríamos novamente na escola tratados como analfabetos? Seria preciso passar num exame e ganhar diploma?

Uma opinião muito difundida afirma que existe uma enorme diferença entre o aprender e o divertir-se. O estudo pode ser útil, mas só o divertimento é agradável. É preciso, portanto, que defendamos o teatro épico contra a suspeita de ser uma coisa desagradável, monótona e até estafante.

Pois bem, tudo o que podemos dizer, em verdade, é que não é indispensável fazer essa oposição entre o aprender e o

divertir-se como se ela fôsse natural e existisse desde sempre e fôsse existir eternamente.

Aprender, como nos obrigaram a aprender na escola ou para a nossa formação profissional, é indiscutìvelmente uma coisa penosa. Mas reflitamos um momento: em que circunstâncias e com que objetivo é feito êsse aprendizado?

Em última análise, é uma compra. O saber não é outra coisa que uma mercadoria que se adquire para revender. Aquêle que terminou seu curso deve estudar no maior segrêdo; aquêle que admite ter ainda alguma coisa a aprender admite que não sabe suficientemente e perde o crédito. Além disso, o proveito que se tira do estudo é consideràvelmente limitado por fatôres independentes da vontade daquele que estuda: o desemprêgo contra o qual nenhum saber protege; existe a divisão do trabalho que faz do saber enciclopédico uma emprêsa inútil e utópica. O estudo existe geralmente entre aquêles trabalhos aos quais se dedicam os que não sabem mais o que fazer. É reduzido o saber dado pelo Estado, mas vasto é o estudo que conduz ao poder e que é o único que merece ser estimulado.

O estudo desempenha um papel muito diferente nas diversas camadas do povo. Alguns não podem perceber uma melhora do atual estado de coisas; as condições sociais existentes lhes parecem suficientes; o que quer que se faça com o petróleo é êles que ganham; e êles já se sentem um pouco velhos, não é? Certamente, isto durará muito tempo. Para que aprender, então, tantas coisas? Êles já deram sua última palavra: ufa! Mas existem outras camadas da sociedade que ainda não "tiveram sua vez"; que não se satisfazem com o atual estado de coisas; que de um ponto de vista prático têm todo interêsse em estudar; que querem a todo custo entender exatamente sua situação; que sabem que se elas não estudarem estão perdidas: são estas camadas que melhor e mais àvidamente aprendem. Estas diferenças podem ser encontradas tanto entre os países como entre os povos. O prazer de aprender depende, portanto, de muita coisa; mas se pode estudar com prazer; o estudo alegre e combativo existe.

Se esta espécie de estudo alegre fôsse impossível, então o teatro não o proporia porque seria contrário à sua própria estrutura.

Mesmo quando é didático, o teatro continua sendo teatro, e se fôr um bom teatro não pode deixar de ser recreativo.

O Teatro e a Ciência

A ciência tem alguma coisa a ver com a arte? Sabemos que pode ser recreativa, mas sabemos também que nem tudo que é recreativo pode fazer parte do teatro. Quando sublinho os serviços inestimáveis que a ciência moderna, utilizada judiciosamente, pode prestar à arte, particularmente ao teatro, me objetam freqüentemente que a arte e a ciência são dois domínios da atividade humana ambos estimáveis, mas diferentes. É claro que isso é um espantoso lugar-comum, e o melhor a fazer é afirmar imediatamente que êle está cheio de verdade, como a maioria dos lugares-comuns, aliás: a arte e a ciência têm uma esfera de ação bastante diferente, é certo. Contudo, é preciso que eu confesse, por mais lastimável que seja, que pessoalmente, enquanto artista, não posso prescindir de certas ciências. Tal confissão pode perfeitamente suscitar dúvidas sôbre minhas capacidades artísticas: muitas pessoas não possuem o hábito de ver no poeta um ser singular, um pouco fora do comum, que descobre com uma segurança verdadeiramente divina aquilo que os sêres normais só compreendem com muito custo e depois de um grande esfôrço? É claro que é bastante desagradável reconhecer que não fazemos parte do número de eleitos, mas não tenho outro jeito. Não posso permitir também que se identifique essas preocupações científicas a um passatempo. Claro, ninguém ignora que Goethe se dedicou às Ciências Naturais e Schiller à História, mas se tem a bondade de reconhecer nisto apenas manias. Longe de mim acusar levianamente êsses poetas de terem tido necessidade dessas ciências em seu trabalho criador ou de usar tais exemplos como álibi; mas é preciso que eu diga: tenho necessidade das ciências; é preciso que eu confesse que olho sem indulgência todos aquêles que cantam como passarinhos (ou como se imagina que os passarinhos cantem) quando estou cansado de saber que êles não estão à altura do conhecimento científico. Isto não significa que eu recuse saborear um bom prato ou fique indiferente a uma corrida de barcos pela simples razão que o autor nada conhece sôbre gastronomia ou arte náutica; mas penso que os grandes e tão complexos acontecimentos do mundo atual só podem verdadeiramente ser compreendidos se mobilizarmos todos os meios possíveis para dêles extrair o significado profundo.

O teatro pode ter como tema os acontecimentos que determinam os destinos dos povos, ou as grandes paixões; o instinto de poder, por exemplo, hoje em dia considerado como

uma dessas grandes paixões. Quando um autor capaz de *sentir* êsse instinto quiser colocar em cena um homem desejoso do poder, como poderá conhecer o mecanismo extremamente complicado no qual é preciso engajar-se para êsse tipo de conquista? Caso se trate de um homem político, como funciona a política? Um homem de negócios; então, como funcionam os negócios? E que dizer daqueles autores cujo interêsse apaixonado pela política e pelos negócios é maior do que qualquer interêsse que possam ter em relação ao instinto de poder? Onde queremos que êles busquem os conhecimentos necessários ao desenvolvimento de seus temas? Sem dúvida não bastará andar ao acaso e abrir os olhos, embora, dessa maneira, já se consiga mais do que aquêles que reviram os olhos em delírio. A fundação de um jornal como o *Volkischer Beobachter* [4] ou de uma sociedade como a Standard Oil é uma coisa bastante complicada e nenhuma paisagem nos poderá dar a chave de sua compreensão... Outro tipo de conhecimento que interessa ao autor dramático: a Psicologia. Acredita-se que o escritor, e até mesmo o homem comum, deve estar apto a descobrir, mesmo sem ter feito estudos especiais, os motivos que levam um homem a cometer um crime; que êle deve, "partindo de si", poder dar uma imagem do estado psíquico de um assassino. Acredita-se que para isso basta lançar um olhar no fundo de si mesmo (e depois existe a imaginação...) Por todos os motivos admissíveis não me posso permitir esta suave miragem; também não alimento esperanças de resolver fàcilmente o problema. Não me é mais possível descobrir em mim todos os motivos existenciais de certos homens (as relações entre as ciências e as notícias de jornal são uma prova disto). Como um juiz no momento do julgamento, não consigo fazer qualquer imagem suficientemente precisa do estado psíquico do assassino. As informações que me fornecem a Psicologia moderna, da Psicanálise ao Behaviorismo, ajudam-me a julgar de outra maneira, principalmente se levo em conta as conclusões da Sociologia, sem esquecer a Economia e a História. Dir-se-á: a coisa se complica muito. É preciso responder: é muito complicado mesmo. Talvez concordem comigo em que um grande número de obras literárias são pouco mais que primárias, mas, ao mesmo tempo, perguntarão com a fisionomia carregada: uma representação teatral, pelo que diz o senhor, será uma coisa assustadora? Minha resposta é: não.

---

[4] Jornal do Partido Nazista.

Vasto ou limitado, o saber que as obras literárias contêm deve ser assimilado e apresentado como literatura. Além disso, mesmo que seja verdade que o prazer literário se distinga do prazer científico, não é menos verdade que uma certa inclinação para penetrar até o fundo das coisas e o desejo de tornar o mundo manejável são, hoje em dia, condições indispensáveis ao prazer das obras literárias de uma época que é justamente aquela das grandes descobertas e das grandes invenções.

O Teatro Épico Seria Uma Instituição Moral?

Segundo Frederic Schiller, o teatro devia ser uma *instituição moral.* Quando Schiller fêz esta exigência não se preocupou muito em saber se *pregar moral* não corresponderia a *expulsar* o público do teatro. Naquele tempo o público não tinha razões para se revoltar contra um pregador moral. Mais tarde Schiller foi tratado por Frederic Nietzsche como o pregador de Sanckingen. Para Nietzsche, ocupar-se de moral era um triste negócio; Schiller via nisso alguma coisa de altamente recreativo. Êle não conhecia nada que trouxesse mais prazer e satisfação do que a procura de ideais. Era a época em que a burguesia procurava elaborar os ideais nacionais. Arrumar a casa, ostentar um chapéu nôvo, cobrar faturas, eis aí coisas divertidas; mas ter que falar do declínio da própria casa, vender seu velho chapéu, pagar suas dívidas, eis o que é verdadeiramente triste. Ora, era assim que as coisas se apresentavam a Frederic Nietzsche um século depois. Não se podia falar com êle nem de moral nem do primeiro Frederic.

O teatro épico também teve que enfrentar numerosos ataques dos inimigos que o acusavam de moralizador. Mas é bom que se diga: no teatro épico as considerações morais pertencem ao segundo plano. Seu propósito é menos a moral do que o estudo. Entretanto, é verdade, depois do estudo vem a pílula: a moral da história. Não pretendemos, é claro, estudar por estudar, sem qualquer objetivo, e ficar completamente perturbados com os resultados obtidos. Existem, evidentemente, dolorosas desarmonias no mundo, coisas dificilmente suportáveis, e não apenas por razões morais. Não são os escrúpulos morais que tornam a fome, o frio e a opressão dificilmente suportáveis. Ao fazer nossos trabalhos não pretendemos apenas despertar, diante de uma situação, tais escrúpulos (o que não impede que êles existam freqüentemente, mas não em todos os personagens —

raramente, por exemplo, naqueles que se aproveitam da situação); o que procuramos são os meios de eliminar as coisas dificilmente suportáveis. Não somos os porta-vozes da moral, mas os porta-vozes das vítimas. As duas atitudes são diferentes, pois, freqüentemente, usam-se argumentos morais para dizer àqueles que são lesados que devem acomodar-se à sua sorte. Os moralistas dessa espécie consideram que os homens existem para a moral e não que a moral existe para os homens.

De qualquer maneira, pelo que acaba de ser dito, pode-se determinar em que medida e em que sentido o teatro épico é uma *instituição moral*...

O Teatro Épico Pode Ser Feito em Qualquer Lugar?

Do ponto de vista do estilo, o teatro épico não oferece nada de particularmente nôvo. Seu caráter demonstrativo e o relêvo que dá a certos aspectos do aparelho teatral o aproximam do secular teatro asiático. Quanto às tendências pedagógicas, podemos encontrá-las no teatro jesuíta e espanhol.

Essas formas teatrais respondiam a certas preocupações da época e com ela desapareceram. O teatro épico moderno está também ligado a preocupações bem precisas. Portanto, não se pode fazer teatro épico em qualquer lugar. A maioria das grandes nações não tem hoje em dia muito interêsse em abordar seus problemas no teatro. Londres, Paris, Tóquio e Roma possuem teatros cujos fins são absolutamente diferentes. Sòmente em raros lugares, e não por muito tempo, é que as circunstâncias favorecem a existência de um teatro épico didático. Em Berlim, seu desenvolvimento foi brutalmente interrompido pelo fascismo.

Além de um determinado nível técnico, êsse tipo de teatro supõe a presença na vida social de um movimento poderoso que tenha interêsse em que as questões vitais da nação sejam abordadas livremente e livremente resolvidas. É preciso, também, que êsse movimento seja capaz de defender êsse teatro contra as tendências antagonistas.

O teatro épico é a tentativa mais ampla e ousada para conseguir-se um teatro moderno, mas êle terá que lutar contra as dificuldades gigantescas que surgem sempre que uma fôrça viva aparece, seja ela do domínio da política, da filosofia, da ciência ou da arte.

A Cena de Rua (Modêlo de Cena de Teatro Épico)

Nos quinze anos que se seguiram à Primeira Grande Guerra Mundial, em alguns teatros alemães foi experimentada uma maneira nova de representação; seu caráter claramente narrativo e descritivo, a introdução de comentários em cada peça por intermédio de coros e projeções, valeram-lhe o nome de épico. Utilizando uma técnica bastante complicada, o ator se mantinha distante do personagem e apresentava os acontecimentos de modo que o espectador fôsse solicitado a exercer seu espírito crítico. O argumento dos defensores dêsse teatro era que os novos temas, as peripécias tão complexas das lutas de classes, podiam, por intermédio dêsse teatro, ser mais fàcilmente dominados. Afirmavam também que êsse tipo de teatro permitia representar os processos sociais em seus encadeamentos. Não resta a menor dúvida que essa experiência criou inúmeras dificuldades estéticas.

É relativamente fácil propor um modêlo de teatro épico. No tempo em que realizávamos certos exercícios práticos, eu tinha o hábito de escolher o mais simples dos exemplos para definir o teatro épico. Um exemplo bem *natural*: um acontecimento do dia-a-dia: num canto de rua, a testemunha ocular de um acidente faz a mímica das circunstâncias para um grupo de pessoas. Elas podem tanto não terem visto nada do que se passou, como terem uma opinião diferente da testemunha (elas viram as coisas de maneira *diferente*); o essencial é que o demonstrador mostre o comportamento do motorista, ou da vítima, ou de um e de outro, de maneira tal que a assistência possa ter uma opinião sôbre o acidente.

Êsse exemplo de teatro épico, de gênero mais primário, parece simples de compreender. E entretanto, a experiência comprova, grandes são as dificuldades quando se convida o leitor ou o ouvinte a considerar tal demonstração no canto da rua como a forma fundamental de um grande teatro, do teatro da era científica. Pois isso significa, e pedimos insistentemente para que se entenda o sentido desta afirmação, que o teatro épico pode pretender maior riqueza, maior complexidade e a pesquisa de detalhes, mas, para que seja um grande teatro, não tem fundamentalmente nenhuma necessidade de conter outros elementos além daqueles próprios à demonstração, e que, ao contrário, não poderá ser chamado de teatro épico se estiver faltando qualquer elemento necessário a essa demonstração. Enquanto isto

não fôr comprendido, enquanto não se entender perfeitamente o que há de nôvo, de estranho, de absolutamente provocante para o senso crítico na afirmação de que essa demonstração no canto da rua é suficiente como modêlo do grande teatro, não se poderá compreender verdadeiramente o que se segue.

Reflitamos: evidentemente, essa demonstração não é aquilo que chamamos de produção artística. O demonstrador não precisa ser um artista. Aquilo que êle deve saber fazer, todos sabem fazer. Imaginemos que êle não seja capaz de executar tão ràpidamente como o acidentado um de seus movimentos; bastará que acrescente: "êle se movimentou três vêzes mais depressa", e sua demonstração não terá perdido um elemento essencial (ela não perde nada). Ao contrário, a perfeição dessa demonstração deve permanecer relativa. A demonstração seria prejudicada se a aptidão do demonstrador em representar os vários personagens fôsse muito notada. O demonstrador deve evitar que a assistência possa dizer de seu comportamento: "como seu motorista é verdadeiro!" Êle não deve, sob nenhum pretexto, mostrar seu *charme*. Não deve nunca elevar o que quer que seja da esfera quotidiana a "uma esfera superior". Não necessita de um talento especial de sugestão.

Eis o ponto capital. Na nossa cena de rua uma das características do teatro tradicional está ausente: a preparação da ilusão. A representação do nosso demonstrador tem o caráter de ensaio: o acontecimento já *aconteceu,* o que existe agora é sua repetição. Que a cena teatral se atenha a êsse aspecto da cena de rua e o teatro deixa de esconder que êle é teatro, da mesma maneira que a demonstração no canto da rua não esconde que ela é uma demonstração (ela não se apresenta como o *acontecimento*). Tudo é mostrado abertamente: tôda a maquinaria teátral, a preparação das cenas, o fato das marcações terem sido ensaiadas e de o texto ter sido decorado. O que sobra para o espectador *"viver"*? A realidade representada pode ainda ser *"vivida"*?

A cena da rua determina a natureza da emoção que se deve permitir ao espectador. O demonstrador, sem dúvida alguma, possui atrás de si um fato *"vivido"*, mas êle não ambiciona fazer de sua demonstração um acontecimento que faça o espectador *"viver"*; ao contrário, aquilo que foi vivido pelo motorista e pela vítima é por êle transmitido parcialmente, qualquer que seja a dose de vida que êle ponha em sua demonstração, nunca

tem por objetivo conseguir que o espectador se veja "*vivendo*" determinada situação. Sua demonstração não perde nada de seu valor por não recriar o terror que o acidente tenha provocado, e, ao contrário, *ela perderia seu valor se êle recriasse êste terror.* O demonstrador não procura o nascimento de emoções. É preciso que se compreenda: um teatro que adote essa óptica muda completamente de função.

Um dos elementos da cena de rua que precisa ser reencontrado no teatro, se o quisermos qualificar de épico, é o papel social da demonstração. Que o nosso demonstrador queira mostrar que êste ou aquêle comportamento de um transeunte ou do motorista tornou o acidente inevitável, e que aquêle outro o teria tornado evitável ou que êle faça sua demonstração para estabelecer responsabilidades; de qualquer maneira, essa demonstração possui fins práticos, ela intervém diretamente na realidade social.

A finalidade da demonstração determina o grau de sua imitação. Nosso demonstrador não tem necessidade de reproduzir integralmente o comportamento de seus personagens; a êle bastam alguns elementos para representá-los. O teatro oferece geralmente reproduções muito mais completas, devido à grande variedade de seus temas. Como estabelecer aqui a ligação entre a cena de rua e a cena teatral? Tomemos um detalhe: a voz da vítima pode não ter tido qualquer importância no acidente. Uma divergência de opinião entre as testemunhas sôbre a questão de saber se um grito que foi ouvido ("atenção") foi dado pela vítima ou por um transeunte, pode levar o nosso demonstrador a imitar êste grito; o problema pode então ser resolvido: a voz era de uma mulher ou era de um velho, era grave ou aguda, era — ou não era — a voz de uma pessoa instruída. Que a interjeição tenha sido gritada ou dita em voz baixa pode ter uma grande importância, maior ou menor responsabilidade será atribuída ao motorista. Tôda uma série de particularidades da vítima precisa ser representada. Estava distraída? Alguma coisa lhe chamou a atenção? O quê? O que poderia indicar no seu comportamento que sua atenção estivesse voltada para tal coisa e não para outra? Etc... Como se vê, nosso exercício de demonstração pode ser motivo de uma reprodução bastante rica e bastante variada do comportamento humano. Por outro lado, um teatro que concorde, no que se refere ao essencial, em não ir além da cena de rua, precisa admitir

alguns limites na sua imitação. Êle deve poder justificar os meios empregados para atingir um determinado fim. *

A demonstração pode ter por objetivo, por exemplo, à questão de perdas e danos, etc. O motorista se vê ameaçado de demissão, de apreensão de sua carteira, de ser prêso; a vítima, de grandes despesas hospitalares, da perda do emprêgo, de uma enfermidade permanente, de uma verdadeira incapacidade para o trabalho. Êste é o terreno sôbre o qual o demonstrador constrói seus personagens. A vítima podia estar acompanhada, o motorista podia estar com uma amiga. Neste caso, o aspecto social aparece mais claramente. Os personagens poderão ser desenhados com mais riqueza ainda.

Outro elemento essencial da cena de rua está no fato de o nosso demonstrador deduzir inteiramente o caráter dos personagens de suas ações. Fazendo a mímica dessas ações possibilita um julgamento sôbre êles. Um teatro que adote essa óptica, rompe, em larga medida, com o hábito muito caro ao teatro tradicional de motivar as ações partindo do caráter dos persona-

---

* Freqüentemente encontramos demonstrações quotidianas cuja imitação é muito mais rica do que aquela exigida pelo nosso acidente. São, na maioria das vêzes, de natureza cômica. Nosso vizinho (ou vizinha) quer-nos divertir com o comportamento de sovina do nosso proprietário. Nestes casos, a imitação é bastante variada, rica de matizes, mas se a examinarmos de mais perto veremos que, apesar de sua complexidade, *visa* a certos aspectos bem precisos do comportamento dêsse homem. Ela nos dá um resumo do qual é excluído qualquer traço que apresente nosso proprietário como um homem "muito razoável". Ora, é claro que êsses traços existem. Nosso vizinho está longe de dar uma imagem completa do seu modêlo, a qual não teria nenhuma virtude cômica. A cena de rua que precisa fornecer muito mais aspectos da realidade encontra, neste terreno, dificuldades que faríamos mal em subestimar. Ela também deve levar o público a fazer bom uso de seu senso crítico, mas reproduzindo acontecimentos mais complexos. Ela deve permitir uma crítica positiva e uma crítica negativa; e isto durante uma única representação. É preciso não menosprezar os problemas que se encontra quando se pretende obter a aprovação do público sob a base da crítica. É claro, a nossa cena de rua, ou qualquer outra demonstração de caráter quotidiano, nos oferece neste ponto bastantes exemplos. Nosso vizinho e nosso demonstrador podem mostrar o comportamento "razoável" do personagem, ou seu comportamento "irracional", submetendo tanto um como outro à apreciação do público. Isso não impede que, freqüentemente, êles tenham necessidade de um comentário que os permita mudar o ponto de vista da demonstração, que chame a atenção para o momento em que o personagem, até então razoável, deixa de raciocinar (ou viceversa). Neste ponto, como já dissemos, a cena teatral encontra dificuldades. Mas não é possível tratar aqui desta questão.

gens, evitando criticá-las e apresentando-as como uma decorrência irresistível dos caracteres, com uma lei natural. Para o nosso demonstrador, o caráter daquele que êle *mostra* é um dado cujo valor não chega a ser determinado exatamente. Dentro de certos limites, o caráter pode ser êste ou aquêle, isto não tem importância. O que interessa ao nosso demonstrador são as características particulares que podem provocar ou impedir o acidente. * A cena teatral pode, é claro, desenhar êsses indivíduos de maneira mais precisa; mas ela deve estar em condições de os caracterizar como casos específicos e de indicar a esfera onde as conseqüências sociais mais ponderáveis de suas ações se fazem sentir. As possibilidades do nosso demonstrador são muito limitadas (escolhemos êste modêlo para nos atermos aos menores limites). Se queremos que a cena teatral não se afaste da cena de rua, é necessário que, por mais rica que seja, não represente nada além de um enriquecimento desta última. É preciso, portanto, que se explique a questão do caso-limite.

Tomemos um exemplo. Nosso demonstrador pode reproduzir com o tom irritado a afirmação do motorista de que está esgotado após um longo dia de trabalho? Isto lhe é tão difícil como a um emissário começar o relatório de sua entrevista com o rei dizendo: "Eu vi o rei de barba". Para que o nosso demonstrador pudesse fazê-lo, desde que seja obrigado a isto, seria conveniente, é lógico, imaginar uma situação de rua na qual a irritação (provocada por êste aspecto preciso) desempenhasse um papel importante. (Quanto ao emissário, esta situação existiria, se, por exemplo, o rei tivesse jurado deixar crescer a barba até que... etc.) É necessário que encontremos um ponto de vista do qual nosso demonstrador possa permitir a crítica a essa irritação. Sòmente partindo de um ponto de vista bem preciso é que o nosso demonstrador poderá ser levado a reproduzir a irritação do motorista; por exemplo, êle atacará os motoristas em geral porque êles não agem vigorosamente para conseguir uma redução de seu tempo de trabalho. ("Êle nem é sindicalizado, mas basta que aconteça um acidente para que exclame irritado: faz dez horas que estou dirigindo!")

---

* Qualquer pessoa que preencha, no plano das características, as condições indicadas pelo nosso demonstrador, que possua os traços por êle indicados, provocará a mesma situação.

Para que possa fazer isto, para que esteja em condições de indicar um ponto de vista ao ator, o teatro tem que tomar uma série de decisões. Quando o teatro não alarga seu horizonte até mostrar o motorista em outras situações além do acidente, êle jamais se distancia de seu modêlo, êle apenas cria uma nova situação que apresenta as mesmas características. Podemos imaginar uma cena que tenha os traços da cena de rua e na qual teria lugar uma demonstração, sòlidamente fundamentada, do nascimento das emoções semelhantes às emoções do motorista; ou uma cena na qual seriam apresentadas comparações entre diversos timbres de voz. Para que não se distancie da cena-modêlo, só resta ao teatro fazer uma coisa: empregar essa técnica particular cujo efeito é o de submeter as emoções à crítica do espectador. O que não significa, é claro, que se deva impedir, por princípio, que o espectador compartilhe de algumas emoções; no entanto, o contato com a emoção não é outra coisa que um estágio bem definido (momento, conseqüência) da crítica. O demonstrador do teatro, o ator, deve usar uma técnica que lhe permita reproduzir com uma certa reserva, com um certo recuo, o tom daquele que êle representa de modo que o espectador possa dizer: "êle se irrita em vão, é tarde demais", etc. O ator deve ser um demonstrador, deve apresentar seu personagem como uma terceira pessoa. Não deve permitir que desapareça em seu trabalho os traços do "êle fêz isto, êle disse aquilo". Não deve permitir largar-se até chegar a uma completa metamorfose.

Um dos elementos essenciais da cena de rua está na atitude que o demonstrador adota duplo ponto de vista, pois, permanentemente, êle leva em conta duas situações. O demonstrador se comporta *naturalmente* enquanto demonstrador, e êle deixa que o personagem representado se comporte *naturalmente*. Êle jamais esquece, nem permite que esqueçam, que êle não é o personagem representado, mas o demonstrador. Em outras palavras, o que o público vê não é o amálgama demonstrador-personagem, nem um terceiro ser, harmonioso e autônomo, de contornos imprecisos herdados de *a* (demonstrador) e de *b* (personagem), como o teatro tradicional nos oferece em suas produções. * As opiniões e os sentimentos do demonstrador não se confundem com as opiniões e sentimentos do personagem.

---

* Aspecto desenvolvido sobretudo por Stanislavsky.

Chegamos finalmente a um dos elementos próprios ao teatro épico, que se costuma chamar de efeito V (*Verfremdungseffekt*: efeito de distanciamento). Para ser breve: trata-se de uma técnica de interpretação que permite dar aos acontecimentos nos quais os homens encontram face a face o aspecto de fatos insólitos, de fatos que necessitam de uma explicação, que não acontecem sem mais nem menos, que não são naturais. A finalidade dêsse efeito é fornecer ao espectador a possibilidade de exercer, colocando-se do ponto de vista social, uma crítica fecunda. Podemos demonstrar o caráter sensato do efeito V no caso do nosso demonstrador de rua?

É fácil imaginar o que acontece quando o demonstrador esqueceu de provocá-lo. A falta do efeito V poderia, fàcilmente, determinar a seguinte situação: "Se a vítima, como mostrou o senhor, primeiro colocou o pé na calçada, então..." Nosso demonstrador interrompendo: "Mas mostrei que ela colocou primeiro o pé esquerdo..." Durante a discussão (o demonstrador colocou na calçada o pé direito ou o pé esquerdo? O que fêz exatamente a vítima?), a demonstração pode ser de tal forma modificada que o efeito V intervém. Pela atenção que êle dá agora ao menor detalhe de seu movimento, pela circunspecção com a qual executa a ação, pelo *ralentar* do ritmo, o demonstrador obtém o efeito V: êle distancia esta fração do acontecimento, sublinha-a para mostrar sua importância, faz que ela se torne interessante de ser vista. Portanto, é um fato: o efeito V do teatro épico revela-se útil ao demonstrador ou, para exprimir-nos de outra maneira, êle também aparece nesta cena de rua, nesta cena quotidiana que nada tem a ver com a arte. Entre os elementos de uma demonstração de rua, o que é mais fácil de discernir é a passagem brutal da representação ao comentário, fenômeno tão característico do teatro épico. O demonstrador interrompe sua imitação com explicações quantas vêzes lhe parecer necessário. Os coros e as projeções de documentos do teatro épico, o apêlo direto de seus atôres ao público, são conseqüências do mesmo princípio.

Ter-se-á constatado (não sem espanto, espero) que eu não retive da cena de rua, e, portanto, nem da cena teatral, nenhum elemento pròpriamente *artístico*. Nosso demonstrador poderá levar sua demonstração a cabo com os meios que "pràticamente todo homem possui". Qual é então o valor artístico do teatro épico?

O teatro épico preocupa-se em situar seu modêlo num canto de rua, em voltar ao mais simples dos teatros, a um teatro "natural", a uma atividade social cujos motivos, meios e fins sejam terrestres e práticos. Êste modêlo foi analisado sem que tivesse sido necessário invocar as justificações do teatro tradicional, tais como "a necessidade de exprimir-se", "a capacidade de assimilar o destino do outro", "a aventura psicológica", "a necessidade de representar", "o prazer da invenção", etc. O teatro épico se interessa em fazer arte, então?

Coloquemos a questão de outra maneira: Pode-se recorrer aos talentos artísticos para atingir os fins da cena de rua? É fácil responder a esta questão pela afirmativa. Também a demonstração de rua possui seus elementos artísticos. Todo mundo possui, ainda que em pequena medida, talento artístico. É bom lembrar isso quando tratamos com a arte. Êsses talentos que chamamos de artísticos se podem manifestar a qualquer momento na cena de rua, nosso modêlo. Seu efeito será então aquêle dos talentos artísticos, mesmo sem que transgrida os limites estabelecidos (que seja proibido, por exemplo, que o demonstrador se metamorfoseie completamente no personagem). De fato, o teatro épico é verdadeiramente artístico, dificilmente concebível sem artistas, sem técnica artística, sem imaginação, sem humor, sem simpatia; não se poderia praticá-lo sem estas e muitas outras coisas. Precisa divertir e instruir. Mas como fazer uma obra de arte a partir dos elementos da cena de rua sem lhe acrescentar nem tirar nada? Como basear nesta cena a cena teatral com sua fábula inventada, seus atôres qualificados, sua língua própria, sua maquilagem, a movimentação simultânea de vários atôres? Teremos necessidade de completar com nossos elementos a cena de rua para que possamos passar da demonstração natural à demonstração artística?

Será que os enriquecimentos aos quais submetemos nosso modêlo para chegarmos ao teatro épico não implicam, na verdade, uma diferença de naturezas? Um instante de reflexão basta para mostrar que não é nada disso. Tomemos *a fábula*. Nosso acidente de rua nada tem de estória inventada. Mas nem o teatro tradicional trata apenas de estórias inventadas. Pensemos no drama histórico, porém, e talvez seja possível que até no canto da rua uma fábula esteja sendo apresentada. Nosso demonstrador pode dizer a qualquer momento: "O motorista é culpado porque a coisa se passou como mostrei a vocês, mas êle não seria responsável se as coisas se tivessem passado como vou mostrar

agora". Após isto, êle poderá imaginar e representar outro desenvolvimento dos fatos. Se abordamos o problema do texto, é possível que o nosso demonstrador estude e decore as palavras pronunciadas (talvez as tenha anotado) pelas pessoas; êle terá que representar para, digamos, um tribunal que o convoque como testemunha. O que êle dirá então será também um texto decorado. Tomemos agora o ensaio conjunto dos diversos papéis: êsse gênero de demonstração combinatória não está obrigatòriamente ligado à arte. Lembremo-nos dêsse procedimento comum à justiça francesa que obriga os protagonistas dos crimes a reconstituírem certas situações cuja importância é capital para o estabelecimento da verdade. Tomemos agora o problema da maquilagem: durante uma demonstração que não possua caráter artístico, pode-se modificar ligeiramente o aspecto de uma pessoa colocando seus cabelos em desalinho, por exemplo. A maquilagem não é utilizada ùnicamente com fins teatrais. Na cena de rua o bigode do motorista pode ter desempenhado um papel importante, pode ter influenciado o testemunho da pessoa que imaginamos sentada a seu lado. Nosso demonstrador poderá sugerir êste detalhe se mostrar o motorista alisando o bigode no momento em que convida sua companheira a descer do carro. Dessa maneira o demonstrador poderá ressaltar grande parte do valor dêsse testemunho. Acontece que, do nosso ponto de vista, o emprêgo de um bigode ou de uma caracterização na cena teatral é motivo para uma série de dificuldades. Nosso demonstrador poderá colocar o boné do motorista para provar que êle estava bêbedo (o colocará de viés); mas êle só poderá fazer isto sob determinadas condições muito precisas (ver acima a exposição sôbre o caso-limite). Entretanto, durante uma demonstração na qual intervenha uma série de personagens, é possível que se utilize a caracterização ùnicamente para distinguir os personagens apresentados. Mas mesmo neste caso esta caracterização terá um limite. Não será preciso criar a ilusão de que os demonstradores são verdadeiramente os personagens representados. (O teatro épico pode evitar esta ilusão exagerando fortemente a caracterização ou ressaltando a qualidade do material e dos objetos empregados no fígurino.) Pòdemos, inclusive, propor outro modêlo que, sob êste aspecto, substitui muito bem o que escolhêramos: a demonstração pública dos camelôs. Para vender suas gravatas, êles imitam tanto o homem elegante como o homem mal vestido; apresentam, por intermédio de alguns truques e acessórios, pequenas cenas

muito sugestivas às quais impõem limites em nada diferentes daqueles que o acidente impõe a nosso demonstrador. (Podemos vê-los tomar de uma gravata, um chapéu, bengala e luvas e apresentar algumas imitações do conquistador. Durante todo o tempo da imitação continuará a falar do conquistador na *terceira pessoa.*) Encontramos também os vendedores de rua que utilizam *versos* no mesmo sentido que o nosso modêlo. Quer seja para vender jornais, quer para vender bugigangas, empregam certos ritmos irregulares que nunca mudam.

Estas considerações provam que podemos utilizar perfeitamente o nosso modêlo. Entre o teatro épico natural e o teatro épico artístico não há uma diferença de naturezas. Nosso teatro de rua é primitivo; o tema, o objetivo e os meios da representação "não são lá grande coisa". Mas trata-se, não podemos negá-lo, de um fenômeno rico de significação cuja função social é clara e domina todo o resto. A representação tem como ponto de partida um incidente que pode ser apreciado de várias maneiras; que pode ser repetido desta ou daquela forma, que jamais será esgotado, que terá conseqüências e que torna importante o julgamento a ser por nós omitido. O objetivo da representação é permitir a todos emitir fàcilmente um juízo sôbre o incidente. Os meios empregados na representação são conseqüência dêsse objetivo. O teatro épico é um teatro altamente artístico cujos temas são complexos e os objetivos ambiciosos e sociais. Propondo a cena de rua como modêlo de teatro épico, atribuímos a êsse teatro uma função social muito clara e fornecemos critérios que permitem determinar se êle representa ou não uma conquista importante. O modêlo proposto tem uma significação prática. Durante o período de preparação dos espetáculos no qual freqüentemente surgem dificuldades, problemas artísticos e sociais, êste modêlo fornece aos atôres e ao diretor os meios de se certificarem se a função social própria ao teatro não sofreu maior dano.

Interpretação: Uma Nova Técnica

Tentaremos descrever a técnica de interpretação utilizada em alguns teatros para distanciar do espectador os acontecimentos representados. Os meios para atingir êsse fim — levar o espectador a observar os acontecimentos com um olhar crítico e observador — são meios artísticos.

O emprêgo do efeito V (de distanciamento) é, neste caso, a primeira condição: a êle cabe livrar o palco e a platéia da

"magia" e impedir a existência de qualquer "campo hipnótico". Abstém-se, portanto, de criar no palco uma atmosfera particular (de um quarto ao cair da tarde, de uma rua de outono) ou de suscitar determinados estados "de alma" por uma dicção apropriada; não se terá mais como objetivo "esquentar" o espectador pelo desencadeamento dos temperamentos artísticos nem "seduzi-lo" por uma movimentação tensa. Em suma: não se interessa mais por colocá-lo em transes ou em dar-lhe a ilusão de que assiste a um acontecimento natural, que pela primeira vez "acontece". Para neutralizar a tendência do espectador a se lançar numa ilusão dêsse tipo, é necessário, como veremos, utilizar certos meios artísticos.

Se quiser produzir o efeito V, o ator deverá dar àquilo que vai mostrar — por seus gestos e atitudes — o caráter de uma coisa *mostrada.* Deve naturalmente abandonar a noção da quarta parede, esta parede fictícia que separa a cena da platéia e cria a ilusão que o acontecimento se desenvolve na realidade, fora da presença do público. Em princípio, aqui os atôres têm a possibilidade de se dirigir diretamente ao público.

É pela identificação, como todo mundo sabe, que se estabelece o contato entre o palco e a platéia. O ator tradicional concentra de tal maneira seus esforços na procura dêste ato físico que se pode dizer que vê nisto o fim essencial de sua arte. Essas poucas notas já servem para mostrar que a técnica do efeito de distanciamento é diametralmente oposta àquela do ato de identificação. Ela leva o ator a recusar tôda espécie de procura dêsse ato.

Não exigimos que o ator que se esforça para copiar certos personagens e mostrar seus comportamentos, renuncie completamente a êsse meio. Êle o emprega como qualquer pessoa que, destituída de talento e ambição dramática, procurasse representar outra pessoa (para mostrar um comportamento). Essa demonstração do comportamento de um terceiro acontece todos os dias em várias ocasiões (testemunhas de um acidente representam a vítima, etc.) sem que se procure jamais jogar os outros num mundo de ilusão, o que não impede, porém, que se *entre* no personagem para se apoderar de seus traços.

Nosso ator, portanto, poderá recorrer também a êsse ato físico. Mas longe de buscá-lo durante a representação com o fim de levar o espectador à identificação, êle se permitirá essa procura *apenas* durante os ensaios, enquanto trabalha seu personagem.

A fim de que seja evitada uma interpretação muito "impulsiva", "fluida" e insuficientemente crítica aos personagens e acontecimentos, os ensaios *corridos* poderão ser multiplicados. [5] O ator evitará entrar ràpidamente no personagem e procurará ler a peça o maior número de vêzes (leituras em particular, não em público). Deverá também, operação importante, *memorizar as primeiras impressões.*

O ator que lê seu papel deve deixar-se surpreender por êle e discuti-lo. É preciso avaliar corretamente não apenas as condições sob as quais surgem os acontecimentos, mas também o comportamento do personagem, do qual êle deverá extrair tôdas as nuanças. Nada deve ser por êle considerado definitivo, como alguma coisa "que não poderia ser de outra forma", como alguma coisa "que tinha que acontecer devido ao caráter do personagem". Antes de decorar seu texto, o ator rememora aquilo que provocou sua surprêsa e suas objeções, pois êstes são elementos que êle deverá integrar na composição de seu personagem.

Na cena, o ator representa de maneira que em qualquer passagem importante lhe seja possível descobrir, definir e sentir tudo aquilo que faz e tudo aquilo que não faz. Ou seja: age de tal maneira que se percebe claramente as alternativas; sua representação é sempre uma variável na qual se pode perceber tôdas as outras. O ator diz, por exemplo: "Você me paga esta", e êle *não* diz: "Eu te perdôo". Êle odeia os filhos e *não* é verdade que os ame. Êle anda para lá e *não* para cá. O que êle não faz está contido e deve subsistir naquilo que faz. Dessa maneira, tôdas as frases e todos os gestos são apresentados como decisões; o personagem permanece sob contrôle e passa por testes. No meio teatral chamamos a êste processo a determinação "daquilo que o personagem não faz para poder fazer o que faz". [6]

Na cena, o ator não deve jamais se metamorfosear completamente. Êle não é Lear, Harpagon ou Schweyk; êle os

---

[5] Ensaios corridos (ou à italiana) são aquêles em que tôda a peça, da primeira à última cena, é representada sem qualquer intervenção do diretor.

[6] No Brasil, os diretores do teatro tradicional utilizam também êste processo nas suas indicações aos atôres. Porém, contràriamente a Brecht, seu objetivo jamais consiste em colocar em dúvida as ações dos personagens; o que sempre visam é uma justificação perfeita das atitudes dos personagens segundo a lógica interna de suas estruturas emocionais. Três diretores brasileiros adotam, com sucesso, o ponto de vista da crítica social: José Celso Martines Correa, Augusto Boal e João Augusto.

mostra. Êle pronuncia com a maior verdade possível aquilo que dizem Lear, Harpagon ou Schweyk, [7] êle apresenta seus comportamentos tão precisamente quanto lhe permita o conhecimento que possui dos homens, mas êle nem por isso procura acreditar (ou fazer acreditar) que *é* o personagem. Se eu der como exemplo dessa maneira de representar a atitude adotada pelo diretor que indica como representar determinada passagem, os atôres entenderão o que quero dizer. Como não se trata de seu próprio papel, o diretor não vai a ponto de se metamorfosear completamente no personagem, êle ressalta os elementos puramente técnicos da interpretação e mantém a atitude daquele que propõe tais elementos.

Se recusa uma metamorfose total, o ator não dirá seu texto como uma improvisação, mas como uma citação. Nem por isso poderá deixar de lado tôdas as nuanças e tôda a plasticidade concreta das frases; da mesma maneira, o gesto que mostra, e que é uma cópia, deverá verdadeiramente ter o pêso de um gesto humano.

O ator que renuncia a uma metamorfose total dispõe de três processos que o ajudarão a distanciar as palavras e as ações de seu personagem:

1) transposição para a terceira pessoa;

2) transposição para o tempo passado;

3) indicações cênicas e comentários.

A transposição para a terceira pessoa e ao tempo passado permitem ao ator se colocar numa justa distância de seu personagem. Quanto às indicações cênicas e aos comentários do texto, êle os diz em voz alta durante os ensaios, após tê-los descoberto. ("Êle se levanta e diz maldosamente, pois ainda não comeu"...; ou: "É a primeira vez que ouve falar nisso e não sabe se é verdade"; ou ainda: "Êle sorri e diz despreocupadamente...") Êsse processo determina um choque entre duas cadências e a segunda (aquela do texto pròpriamente dito) encontra-se por isso, distanciada. O mesmo resultado se obtém nas marcações, pois só são realizadas após terem sido descritas e antecipadas em palavras. E se o ator, além disso, utiliza a transposição para o tempo passado, estará em condições de lançar sôbre sua fala o mesmo olhar que lança às coisas passadas. Esta frase encontra-se também distanciada sem que o in-

[7] Personagens de Shakespeare, Molière e Brecht, respectivamente.

térprete tenha deixado de adotar um ponto de vista realista; pois, ao contrário do espectador, êle leu a peça até o fim e pode, portanto, partindo do fim e das conseqüências, julgá-la melhor que aquêle que a conhece menos e para quem ela é menos familiar.

Êsses processos combinados distanciam o texto durante os ensaios e o mantêm, na maioria das vêzes, ainda distanciado durante a temporada. Quanto à dicção pròpriamente dita, o fato de estar em contato com o público permite e impõe ao ator variações em função da maior ou menor importância de suas falas. Exemplo: os testemunhos judiciais. A insistência que os personagens colocam em algumas palavras, ou em algumas pausas, deve conduzir a um efeito artístico muito particular. Se o ator tiver que se voltar para o público, deve fazê-lo abertamente, não utilizando o artifício do "à parte" ou a técnica do monólogo do velho teatro. Tratando-se de um texto em versos, o ator, que tiver interêsse em dar maior amplitude ao efeito de distanciamento, procurará, durante os ensaios, transformar êsse texto em prosa vulgar acompanhando-o, se possível, dos gestos indicados pelo texto em versos. Uma arquitetura bela e ousada pode ter sôbre o texto um efeito de distanciamento. (No caso da prosa, o ator provocará êsse distanciamento traduzindo-a, durante os ensaios, no dialeto da sua região.)

Trataremos mais tarde da mímica, mas é necessário que digamos desde já que tudo o que seja sentimento deve ser exteriorizado (em outras palavras: tornar-se gesto). O ator dará às emoções de seus personagens uma expressão sensível, exterior, e poderá chegar a traduzi-las, se possível, por uma ação que traia aquilo que se passa nêles. A emoção deve manifestar-se, emancipar-se, se queremos tratá-la com grandeza. Uma certa elegância, um certo vigor e uma graça singular dos gestos fazem nascer o efeito de distanciamento.

O teatro chinês revela um grande domínio da arte do gesto. E é dessa forma que o ator chinês consegue obter o efeito de distanciamento: vemo-lo observar os próprios gestos.

Tudo aquilo que o ator propõe, gestos e ritmos de falas, deve estar acabado, trazer o sêlo dos ensaios e ter a marca de coisa finalizada. O ator deve dar a impressão de facilidade, a facilidade das dificuldades superadas. Deve preocupar-se também para que o público não dê importância demasiada a sua arte, a seu domínio da técnica. Êle dá ao público uma representação acabada do acontecimento, isto é: a forma pela qual êsse

acontecimento se desenvolve ou se desenvolveu na realidade. Êle não esconde o fato de ter ensaiado da mesma forma que o acróbata não esconde seu treino. E êle frisa que aquilo que apresenta é sua própria opinião, sua própria versão do acontecimento.

Como não se identifica com o personagem, o ator pode ter em relação a êste uma atitude determinada, deixar transparecer a opinião que possui sôbre êle e estimular o espectador, que também não foi convidado a identificar-se, a ter sôbre o personagem um olhar crítico.

O ponto de vista adotado pelo ator é o ponto de vista da crítica social. Ao mesmo tempo em que trabalha para elucidar o sentido dos acontecimentos e para desenhar o caráter do seu personagem, êle esclarece os fatos e os traços do domínio social. Sua representação se transforma assim numa entrevista sôbre o estado da sociedade, o qual cada espectador é convidado a justificar ou a condenar, dependendo da classe a que pertence.

A finalidade do efeito de distanciamento é extrair dos acontecimentos seu *gesto social,* para distanciá-lo. Entendemos por *gesto social* a expressão mímica das relações sociais que se estabelecem entre os homens de uma época determinada.

Torna-se mais fácil chegar a uma formulação adequada do acontecimento, a uma expressão que nos dê sua chave, se procurarmos títulos para cada cena. Êsses títulos devem ter um valor histórico.

Chegamos assim a uma técnica: a historicização, que é de importância capital.

O ator deve representar os acontecimentos da peça como acontecimentos históricos. Um acontecimento histórico é um acontecimento que está ligado a uma determinada época; só *aconteceu uma vez* e durante um tempo determinado. Nesse acontecimento, o comportamento dos indivíduos não é um comportamento simplesmente humano, imutável; é um comportamento singular por mais de uma razão, apresenta aspectos que já foram ou serão ultrapassados pela marcha da história e está submetido à crítica das épocas posteriores. A evolução constante da humanidade torna estranho o comportamento de nossos antepassados.

Essa distância que o historiador toma diante dos acontecimentos e comportamentos do passado deve ser a mesma que o ator coloca entre êle e os acontecimentos e comportamentos do presente: êle deve distanciar para nós fatos e pessoas.

Os acontecimentos e pessoas de nossa vida quotidiana, de nosso círculo imediato, nos passam despercebidamente: êles nos parecem naturais. "Distanciados", tornam-se insólitos. A ciência atualizou cuidadosamente sua técnica de dúvida sistemática de tudo o que acontece "naturalmente", de tudo o que é corriqueiro, de tudo o que jamais foi pôsto em dúvida. Não vemos por que a arte não adotaria, por sua vez, uma atitude de tão prodigiosa fecundidade. Foi o desenvolvimento das fôrças produtivas do homem que deu nascimento a essa técnica no campo científico, e é por essa mesma razão que ela faz seu aparecimento na arte.

Se considerarmos agora o elemento emocional do espetáculo, notamos que as experiências realizadas com o efeito de distanciamento nas representações épicas na Alemanha atestam que essa técnica também é capaz de provocar emoções nos espectadores; é verdade, porém, que essas emoções são de natureza diferente daquelas provocadas pelo teatro tradicional. A atitude crítica do espectador é uma atitude eminentemente artística. Colocado no papel o efeito de distanciamento parece muito mais artificial do que o é na verdade sôbre a cena. Naturalmente essa técnica de representação nada tem a ver com a "estilização" corriqueira. A vantagem essencial que o teatro épico tira do efeito de distanciamento (que visa exclusivamente apresentar o mundo por uma óptica pela qual êle se apresente como manejável) é justamente o seu caráter natural e terrestre, seu humor, sua recusa de conservar os elementos místicos que o teatro tradicional deve a épocas há muito ultrapassadas. [8]

Efeitos de Distanciamento na Arte do Ator Chinês

Procuraremos dar aqui algumas indicações sucintas sôbre o emprêgo do efeito de distanciamento na arte ancestral do ator chinês. Recentemente utilizamos êsse efeito na Alemanha nas experiências do teatro épico, que apresentava obras não-aristotélicas (que não se baseavam no princípio da identificação), que tentava impedir o espectador de contentar-se com *o entrar na*

[8] No Brasil, dois espetáculos conseguiram, numa certa medida, determinar êste nôvo tipo de emoção: *Os Pequenos Burgueses* (em sua remontagem paulista) e *Os Inimigos,* ambos montados pelo Teatro Oficina. Conseguir um nôvo comportamento emocional do espectador é um trabalho difícil que envolve a combinação de vários elementos. Além dos cenários, figurinos e interpretações, a escolha da música é de importância capital.

pele dos personagens. A atitude do espectador, sua adesão ou recusa aos atos e declarações do personagem, não devia, agora, vir do domínio do subconsciente, mas do domínio da consciência pura.

A um nível primitivo, as cenas e quadros apresentados nas velhas feiras populares oferecem já um exemplo dessa tentativa de distanciar do público os acontecimentos a serem apresentados. A dicção dos palhaços e a maneira pela qual se descrevem os telões [9] revelam o emprêgo de um efeito de distanciamento. Por exemplo, a reprodução do quadro "Fuga de Carlos, o Temerário depois da batalha de Morat", que é exposta em numerosas feiras festivas da Alemanha, é sem dúvida muito mal feita, mas o efeito de distanciamento (que o original não produz) não decorre disso. Foi propositalmente que êsse grande capitão em fuga, seu cavalo, sua companhia e a paisagem foram pintados daquela maneira: para dar a impressão de um acontecimento *extraordinário,* de uma catástrofe surpreendente. Apesar de sua falta de habilidade, o pintor coloca em relêvo o inesperado da situação. A estupefação guia seu pincel.

A arte ancestral do ator chinês conhece também o efeito de distanciamento e o usa com requintes. Sabe-se que o teatro chinês utiliza milhões de símbolos: um general traz nos ombros tantas bandeirolas quantos são os regimentos que comanda; para sugerir a pobreza aplica-se sôbre o figurino de *sêda* pedaços coloridos de *sêda* das mais diversas côres (são os remendos); os caracteres são indicados pelas máscaras ou simplesmente pela côr; certos gestos feitos com as duas mãos representam o arrombamento de uma porta, etc. A cena não sofre nenhuma transformação; durante a representação são trazidos todos os objetos necessários. Tudo isso, que há muito tempo existe, é muito difícil de ser adotado por outros teatros.

Não há nada mais difícil para nós do que romper com o hábito de considerar uma produção artística como um todo. Entretanto, quando queremos estudar um dos muitos efeitos dessa arte, tal procedimento se torna necessário. O efeito de distanciamento, no teatro chinês, é obtido da seguinte maneira:

Antes de mais nada, o artista não representa como se além das três paredes houvesse uma quarta. Êle mostra que sabe que está sendo observado. E assim desaparece uma ilusão que entretém tôdas as nossas cenas: o espectador não se pode mais

[9] Grandes painéis pintados que servem de cenários.

imaginar como a testemunha invisível de um acontecimento real. Tôda uma técnica de representação, que teve grande desenvolvimento nos teatros europeus, pela qual, "sem estardalhaço", apresentam-se as cenas de forma que o público possa assistir a elas tranqüilamente, torna-se inútil. Os artistas chineses, como os acróbatas, escolhem ostensivamente as posições que os exponham melhor ao público. Outra medida técnica: o ator observa a si mesmo. Se êle representa uma nuvem, a aparição inesperada. o crescimento simultâneamente vigoroso e delicado, as metamorfoses rápidas e progressivas de uma nuvem, êle vira-se a cada momento para o público como se lhe perguntasse: "Não é exatamente assim?" Mas êle observa também seus braços e suas pernas, os guia, os controla, talvez até os cumprimente no final. Lançar um olhar para o chão, avaliar o espaço de que dispõe, e tudo isto abertamente, não lhe parece capaz de distrair a atenção do espectador. O ator distingue o jôgo fisionômico (representação da observação) do jôgo da mímica (representação da nuvem), mas a mímica nada perde com isso, pois a atitude do corpo, longe de não ter efeito sôbre o rosto, lhe confere tôda a sua expressão. Ei-lo que expressa com sucesso a reserva, agora o triunfo. O artista usou seu rosto como uma fôlha branca sôbre a qual o corpo, graças a seu *gestus,* pode aplicar quantos sinais quiser.

O artista deseja dar a impressão do estranho, do insólito. Consegue êste objetivo observando tanto a sua representação como a si mesmo como uma terceira pessoa. É dessa forma que imprime a marca do insólito nas coisas representadas. Essa arte de interpretação tira as coisas quotidianas da esfera do *natural.* Mostra-nos êle uma jovem, filha de um pescador, conduzindo um barco? Ei-la de pé, dirigindo seu barco invisível com uma vara que lhe chega até os joelhos apenas. A corrente se torna mais rápida, o equilíbrio mais difícil; o barco entra numa enseada, a jovem rema agora com indolência. Muito bem!, é assim que se dirige um barco, mas essa viagem aparece como um fato histórico, parece ter sido narrada inumeráveis vêzes. É uma viagem extraordinária da qual todo mundo conhece as peripécias. Certamente cada um dos gestos da jovem ilustre foi fixado na tela, cada meandro do rio foi uma aventura da qual todos já tinham ouvido falar (da mesma forma que do local onde ocorreu a estória). É a atitude do artista que determina êsse sentimento no espectador; é ela que confere celebridade à viagem. Essa cena lembra a marcha para Budweis na represen-

tação do Bravo Soldado Schweyk por Piscator. Esta marcha de três dias e três noites, sob sol e lua, em direção a um *front* que Schweyk jamais alcançará, foi concebida como um fato histórico, como um fato tão memorável como a campanha russa de 1812.

Conseqüência da junção arte — artifício, êste comportamento do artista que se observa a si mesmo como uma terceira pessoa impede o espectador de entrar totalmente no personagem, de se identificar com êle a ponto de perder sua própria personalidade. Além disso, foi criada uma enorme distância entre os acontecimentos e o espectador. Isso não significa que se censurem todos os seus movimentos de identificação, mas cultiva-se sua atitude de espectador ativo, fazendo-o entrar na pele do ator como naquela de um observador.

O ator ocidental considera freqüentemente que a representação do ator chinês é muito fria. Mas o teatro chinês não se recusa a representar sentimentos. O ator representa acontecimentos que possuem as paixões mais vivas, mas sua representação permanece isenta de transbordamentos. Nos momentos em que o personagem representado se encontra profundamente irritado, o ator corta com os dentes uma mecha de cabelo. Mas não existe nada de compulsivo neste gesto, ao contrário, parece um rito. Trata-se evidentemente da repetição de um acontecimento por um terceiro, de uma descrição, cheia de arte, é certo, mas de uma descrição. O artista mostra um fato: êsse homem está fora de si; e indica os sinais que o provam. É assim que se exprime, com decência, que alguém está fora de si, estado que pode ser em si muito inconveniente, mas que não o pode ser para a cena. De tôda maneira, torna-se claro que, entre vários sinais possíveis, foi feita uma escolha, após madura reflexão, para reter alguns cujo caráter fôsse particular. Certamente, a cólera se distingue do mau humor, o ódio da antipatia, o amor da simpatia, mas os gestos específicos dos sentimentos são *mostrados* com muita economia de detalhes. Essa atitude fria vem do fato do ator estar distante do personagem (tratá-lo como uma terceira pessoa). Êle se abstém de *comunicar* os sentimentos do papel. Nada é violentado pelo indivíduo representado; êsse indivíduo não é o espectador, é seu vizinho.

O ator ocidental tenta aproximar ao máximo o espectador dos acontecimentos e do personagem. Para isso, o espectador é levado a se identificar com o ator que, por sua vez, emprega tôda a sua energia em se metamorfosear tão completamente pos-

sível em outro ser humano, que é o personagem. Uma vez alcançada a metamorfose total, o ator esgotou sua arte. Uma vez transformado no tesoureiro, no capitão ou no médico, êle precisa de tão pouca arte como precisam êsses personagens "na vida real".

Êsse ato de metamorfose total é entretanto muito penoso. Stanislavsky indica uma série de processos (todo um sistema) que permitem forçar o aparecimento em cada representação daquilo que chamava de *estado criador*. É que, geralmente, o ator não consegue ficar muito tempo se sentindo outro; esgotado, êle acaba por se limitar à cópia de alguns traços exteriores, de maneira que o efeito obtido anteriormente se enfraquece assustadoramente. Sua criação do personagem era um ato intuitivo, portanto obscuro; é difícil chegar a um domínio sistemático do subconsciente que tem, digamos assim, memória fraca.

O ator chinês não conhece essas dificuldades, êle não visa a metamorfose. *A priori,* sua representação se reduz a citar o personagem — mas com que arte! Êle não precisa da mínima ilusão. Aquilo que êle mostra interessa ao mais gelado dos homens. Que ator ocidental da velha escola (exceção feita a um certo cômico) [10] poderia, como o ator chinês Mei Lan-Fang, vestido num *smoking,* numa sala sem iluminação especial, cercado de especialistas, apresentar separados os elementos de sua arte? Mostrar, por exemplo, o Rei Lear dividindo seus bens ou Otelo descobrindo o lenço de Desdêmona? Êle daria certamente a impressão de ser como um prestidigitador de feira que, descobertos os truques, se perde a vontade de ver; êle mostraria então como é que se simula, o que é matéria da hipnose e não da arte; êle não teria nada além de alguns truques e mímicas desajeitados, mercadoria fabricada às pressas para ser vendida numa sala escura cheia de compradores excitados. Claro, nenhum ator ocidental organizaria tal exibição! De que adianta o caráter sagrado da arte dramática, a mística da metamorfose? Para êle, o maior valor de seu trabalho é sua origem inconsciente, onde nada disso tem valor. A comparação com a arte do ator chinês mostra bem onde está entravada a nossa arte dramática. Acrescentemos que cada vez se torna mais difícil a nossos atôres conseguir o mistério da metamorfose: a memória de seus inconscientes cada dia se torna pior e é preciso um ator genial para conseguir extrair uma intuição verdadeira de si mesmo,

10 Charles Spencer Chaplin.

membro corrompido que é de uma sociedade dividida em classes.

Finalmente, é difícil e estafante para o ator suscitar regularmente determinadas emoções, determinados estados de alma; muito mais simples apresentar os sinais exteriores que os acompanham e os revelam. Claro, a transmissão de emoções, a contaminação emocional, já não é o fim almejado. O efeito de distanciamento intervém. Não que se possa falar de uma ausência completa de emoções, mas a emoção sentida pelo espectador não é necessàriamente aquela do personagem. Vendo a aflição, o espectador pode experimentar a alegria, vendo a cólera, a repulsa. Quando falamos da escolha e da representação dos sinais exteriores da emoção, não se trata de uma escolha e representação que ainda deixariam campo para a contaminação emocional, tendo o ator que fazer nascer em si as emoções correspondentes aos sinais escolhidos.[11] É claro que se o ator eleva a voz e retém a respiração ao mesmo tempo que contrai a garganta, o que faz o sangue subir à cabeça, êle consegue chegar fàcilmente a criar em si um sentimento de cólera, mas então, é evidente, o efeito de distanciamento não ocorre. Por outro lado, êsse efeito ocorre se o ator mostra a certa altura, sem transição, uma palidez muito grande provocada mecânicamente (por exemplo: o ator esconde, por um instante o seu rosto entre as mãos molhadas de tinta branca). Se o ator demonstra ao mesmo tempo um perfeito domínio sôbre si, seu terror neste momento (recebe uma notícia na qual descobre alguma coisa) desencadeará o efeito de distanciamento. Parece-nos que essa maneira de representar é mais sadia e mais digna de um ser humano; exige um profundo conhecimento dos homens, uma grande experiência de vida e um sentido agudo para discernir o que é mais importante no domínio do social. E, é fora de dú-

---

11 É importante notar que Brecht recusa totalmente a teoria *stanislavskiana* da transformação da ação física em psicofísica. Portanto, incorrem em êrro aquêles que pretendem *reduzir* o trabalho do ator do teatro épico a êste método. O problema é bem mais complexo: consiste na descoberta da medida exata dêsse casamento arte — artifício no qual não desaparece a emoção. No Brasil, conhecemos três trabalhos de interpretação cujos *resultados* podem ser chamados de épicos: Eugenio Kusnet, em *Pequenos Burgueses,* Rubens Correa, em *Diário de um Louco,* e Francisco Martins, em *Os Inimigos.* É claro que a crítica burguesa jamais comentou êsses trabalhos à luz dessas preocupações. Poucos críticos fizeram sequer menção ao trabalho de Francisco Martins que, sob todos os pontos de vista, era excepcional.

vida, que dessa forma, assistimos a um processo de criação de uma essência superior, já que êle está elevado à altura da consciência clara.

É também evidente que o efeito de distanciamento não supõe uma maneira de representar destituída de naturalidade. Sobretudo não se fale aqui da estilização do teatro tradicional. Ao contrário, o aparecimento do efeito de distanciamento depende da facilidade e naturalidade demonstradas pelo ator em seu trabalho. Simplesmente, para manter a verdade de seu personagem (operação necessária que dá tantos desgostos a Stanislavsky), o ator não fica limitado ao apêlo a sua "sensibilidade natural": sua criação pode, a qualquer momento, ser corrigida por uma confrontação com a realidade (um homem encolerizado fala realmente assim? um homem abatido senta-se dessa maneira?), com o exterior, com outras pessoas. Êle representa de tal maneira que o espectador possa julgar cada uma de suas frases (ou quase tôdas), que quase todos os seus gestos estejam submetidos ao exame do público.

O artista chinês nunca entra em transe. Interrompido, a qualquer momento, êle não precisará *sair de seu papel.* Após a interrupção, êle retomará sua representação no momento preciso em que a havia parado. Nós não o perturbamos "no momento divino da criação"; quando se apresenta diante de nós já terminou a criação de seu personagem. A êle é indiferente notar que a cena se transforma enquanto representa. Mãos ocupadas lhe oferecem a tôda hora aquilo que precisa para seu trabalho. Um dia, durante uma cena de morte, um gesto do ator Mei Lan-Fang arrancou uma exclamação de um espectador sentado a meu lado. Alguns espectadores, sentados na nossa frente, lançaram-lhe um "psiu" indignado. Êles se comportavam como se estivessem assistindo à morte real de uma infeliz jovem também real. Sua reação talvez tivesse sido justa ante uma representação européia; era, porém, de um ridículo incrível ante uma representação chinesa. O efeito de distanciamento não atuou sôbre êles.

Não é sem dificuldades que vemos no efeito de distanciamento do teatro chinês uma técnica de representação transportável, dito de outra forma, útil a outro teatro. O teatro chinês nos parece afetado por um grande preciosismo, achamos esquemática sua representação das paixões humanas, cristalizada e errada sua concepção da sociedade. À primeira vista, parece que nada dessa grande arte pode ser pôsto a serviço de um teatro

realista e revolucionário. Ao contrário, as motivações e os objetivos de seu efeito de distanciamento nos são estranhos e suspeitos.

Já é muito difícil que nós, europeus, consigamos refazer-nos do espanto que sentimos ao ver os chineses representar. Em primeiro lugar, portanto, precisamos meter na cabeça que êles produzem o efeito de distanciamento também nos espectadores chineses. É preciso não se deixar confundir pelo fato de que o ator chinês, depois de suscitar o mistério, parece ter pouca pressa em nos dar sua chave. Dos mistérios da natureza (principalmente da natureza humana), êle faz seus mistérios. Não deixa transparecer a maneira pela qual reproduz o fenômeno natural; além disso, a própria natureza não permite ainda que êle compreenda o fenômeno que êle mesmo reproduz. Estamos na presença da expressão artística de uma técnica primitiva, de um primeiro degrau da ciência. O artista chinês tira seu efeito de distanciamento das sobrevivências da magia. Para êle, o "como se faz" está ainda envolvido de mistérios, o conhecimento é ainda o conhecimento de truques, é o apanágio ciumentamente conservado por um pequeno número de indivíduos que se aproveitam da posse dêsses segredos. Trata-se, contudo, de uma primeira intervenção na esfera dos fenômenos naturais, pois saber executar bem uma coisa determina perguntas; e, no futuro, para tornar possíveis a compreensão e o domínio dos fenômenos naturais e mostrar seu caráter puramente terrestre, o pesquisador científico começará por denunciar aquêle ponto de vista pelo qual êles aparecem como misteriosos, incompreensíveis e incontroláveis; êle afetará uma atitude de espanto, usará o efeito de distanciamento. Aquêle para quem a fórmula "dois e dois são quatro" parece evidente não é um matemático; também não o é aquêle que não a compreende. O homem que pela primeira vez considerou as oscilações de uma lâmpada pendurada por um fio, que achou curioso, e não normal, que ela oscilasse, e que oscilasse dessa maneira e não de outra, êsse homem deu um grande passo no caminho da compreensão e do domínio do fenômeno. [12] Que não se venha a exclamar que a atitude descrita aqui convém a ciência, mas não à arte! Por que não se esforçaria a arte, com seus *próprios* meios, para trazer sua contribuição à realização dessa grande tarefa social que é o domínio da vida? De fato, sòmente aquêles que têm necessidade de uma técnica

12 Galileu.

para a consecução de fins sociais bem determinados podem aproveitar o estudo de uma técnica de representação como a do efeito de distanciamento do teatro chinês.

Até aqui, foi de uma forma totalmente original, sem sofrer qualquer influência da arte dramática chinesa, que o nôvo teatro alemão utilizou, em suas experiências, o efeito de distanciamento.

O efeito de distanciamento obtido no teatro épico alemão foi devido não apenas ao ator, mas também ao músico (coros, canções) e ao cenógrafo (letreiros, projeções, cinema, etc). A finalidade principal que possui nesse teatro o efeito de distanciamento é a *historicização* dos acontecimentos. Expliquemo-nos:

O teatro burguês se esforça para colocar em realce aquilo que existe de intemporal em seus temas. Sua representação do homem se limita àquilo que temos o hábito de chamar o Eterno Humano. A fábula é estruturada de modo a criar situações de ordem "geral" que permitam aos homens de tôdas as épocas e de tôdas as origens — enfim, ao Homem — expressar-se. Tôdas as peripécias são fundidas na *grande pergunta,* e esta pergunta recebe a resposta "eterna" a resposta inelutável, habitual, natural, a resposta humana. Tomemos um exemplo: o homem negro ama como o homem branco; muito bem! Mas é sòmente quando tivermos extorquido, graças à estória, palavras de amor idênticas às do homem branco (teòricamente a fórmula pode ser invertida) é que será criada a esfera da arte. O particular, o individual, podem ser levados em consideração na pergunta, mas a resposta será sempre a mesma e nada conterá de particular. Mesmo os partidários dessa concepção de teatro que admitem a existência de uma história, têm uma concepção em nada histórica: um certo número de circunstâncias exteriores muda, os meios variam, mas o homem, êste não muda. A história concerne ao meio social, não concerne ao homem. O meio social perde curiosamente dessa forma tôda importância, passa a ser um pretexto, um dado variável, alguma coisa de singularmente inumana; existe, na verdade, independente do homem; aparece diante do homem (o para sempre imutável, o dado fixo) como uma unidade, como um todo. A concepção que consiste em ver no homem uma variável do meio, e no meio uma variável do homem (que torna a reduzir o meio a um conjunto de relações entre indivíduos), essa concepção é o fruto do pensamento histórico, da nova maneira de pensar. Um exemplo nos permitirá abreviar essa discussão histórico-filosófica: suponhamos que se

tenha para representar a seguinte situação: uma jovem deixa sua casa para procurar emprêgo na grande cidade (como na *Tragédia Americana,* de Dreiser — Piscator). Pela óptica do teatro burguês, êsse fato tem uma importância muito pequena, é o começo de uma estória, aquilo que se precisa saber para compreender o que virá depois, ou para se esperar o que virá depois com interêsse. Nisto tudo talvez exista apenas um problema para a imaginação dos atôres. Por um determinado ponto de vista, é um acontecimento de um valor geral: existem môças que se empregam (no caso da nossa jovem, podemos perguntar-nos o que lhe acontecerá particularmente). Uma única coisa singulariza o acontecimento: essa jovem parte (se ela tivesse ficado em casa, não esperaríamos o que vem depois). Mas não se aprofunda absolutamente o fato de sua família permitir sua partida; é um fato plausível (as razões de sua partida são plausíveis). Para um teatro que pratica a *historicização* a coisa é muito diferente. Êle se joga literalmente sôbre tudo aquilo que num acontecimento tão banal é particular, característico, e pede uma explicação. Como a família retira sua proteção de um de seus membros que vai ter que ganhar a vida pelos próprios meios, sem qualquer ajuda? Essa jovem é capaz de fazer isso? O que ela aprendeu aqui, entre os seus, a ajudará a ganhar a vida? Existem realmente famílias que não podem preservar seus filhos? Sempre existiram? O mundo é assim, êste é o curso inelutável das coisas? Diz-se que quando o fruto está maduro, cai da árvore; é isso o que acontece aqui? As crianças acabam sempre por se tornarem independentes? Sempre foi assim? Caso a resposta seja sim, caso se trate de um fenômeno biológico: êle sempre se produz assim? Tem sempre as mesmas causas e os mesmos efeitos? Tais são as perguntas (ou uma parte das perguntas) às quais os atôres devem responder se querem representar êsse acontecimento como um fato histórico, único; se querem mostrar através do conhecimento um costume significativo de tôda a estrutura social de uma época (passageira). Mas como representá-lo para que apareça claramente o seu valor histórico? Como chamar a atenção para o caos de nossa infeliz época? Na cena onde a mãe, fazendo as malas da filha, uma valise minúscula, é pródiga de exortações e recomendações, como mostrar essa simples evidência: tantas recomendações e tão pouca roupa? Exortações para uma vida inteira e pão para cinco horas? Quando ela entrega a pequena valise à filha, como a atriz deve dizer a fala da mãe: "Eu penso que isso é o suficiente,

tome"? Para que a frase seja entendida como uma declaração de pêso histórico é necessário o efeito de distanciamento. A atriz não deve fazer *sua* esta frase, deve submetê-la à crítica do público de modo que se compreenda por que a frase é dita e para que ela determine um protesto. Êsse efeito de distanciamento só pode ser produzido depois de um longo estudo. No teatro Iídiche de Nova Iorque, um teatro muito progressista, vi uma peça de S. Ornitz onde se mostrava a ascensão de um jovem do East Side que acabava como um advogado corrompido. O teatro foi incapaz de representar essa peça corretamente, e entretanto, ela possuía cenas notáveis, como esta: sentado diante de sua casa, na rua, o jovem advogado dá consultas a preço barato. Chega uma mulher que expõe sua queixa: ela teve a perna fraturada num acidente, abriu processo, mas sua queixa está demorando muito a ser levada adiante. Desesperada, grita mostrando a perna: "Ela já está ficando boa!" Trabalhando sem efeito de distanciamento, o teatro conseguia o impossível: não mostrar através dessa cena extraordinária os horrores de uma época feroz! Sòmente alguns raros espectadores notaram a cena, e pode-se perguntar se existe um que lendo essa nota se lembre da exclamação da mulher. A atriz pronunciava essas palavras como se ela tivesse dito uma coisa normal, quando o que devia ser mostrado ao público, por um mensageiro vindo das profundezas do inferno, era precisamente o fato de que tal queixa pareça normal a uma mulher pobre. Mas para mostrar isto, é claro, ela precisava dispor de uma técnica particular que lhe permitisse sublinhar o caráter histórico de um estado da sociedade. Essa técnica é o efeito de distanciamento. Sem êle tudo o que a atriz poderia fazer era evitar uma total metamorfose. Na formulação de novos princípios artísticos e na elaboração de métodos novos de interpretação, é necessário que partamos das tarefas que o nosso tempo nos impõe, um tempo situado na junção de duas épocas históricas.[13] Eis que uma modificação da sociedade aparece repentinamente como possível e necessária. Todos os acontecimentos que colocam os homens frente a outros homens serão estudados, tudo deverá ser observado do ponto de vista social. Para sua crítica da sociedade e sua relação histórica com as transformações realizadas, um nôvo teatro terá necessidade, entre outros, do efeito de distanciamento.

---

[13] Êste artigo foi escrito em 1937.

Música de Um Teatro Épico: Ópera de Mahagonny

Faz algum tempo que se vem tentando renovar a ópera. O que se deseja é, sem nada mudar de seu caráter culinário, *atualizá-la* quanto ao conteúdo e *tecnicizá-la* quanto à forma. Mas como é precisamente graças a seu caráter retrógrado que a ópera consegue interessar a todo um público, será necessário também procurar provocar o afluxo de novas camadas, de novos apetites, para êsse gênero de espetáculo. E é exatamente isso o que se tem feito: deseja-se *democratizar,* sem nada mudar, evidentemente, do caráter da "democracia", que consiste em dar ao "povo" novos direitos, mas não os meios de exercê-los. Depois, de que adianta àquele que serve, saber a quem serve? O importante é que êle precisa servir! Ou seja: os espíritos mais avançados reclamam ou caucionam as inovações que devem determinar uma renovação da ópera, mas ninguém reclama, nem caucionará verdadeiramente, uma discussão sôbre o princípio mesmo da ópera (sôbre sua função).[14]

Essa modéstia, que os espíritos mais progressistas testemunham em suas reivindicações, tem fundamentos econômicos que, em parte, são por êles ignorados. É sabido que os grandes aparelhos, ópera, teatro, imprensa, etc., impõem sua maneira de ver. Faz muito tempo que se contentam em utilizar como alimento de seus grupos de consumidores o labor dos trabalhadores intelectuais, os quais têm ainda participação nos lucros (ou seja: pertencem, econômicamente, às classes, dirigentes, embora, socialmente, estejam proletarizados). Dito em outros têrmos: faz muito tempo que os grandes aparelhos os orientam à sua vontade e segundo seus próprios critérios. E entretanto, entre os trabalhadores intelectuais, subsiste ainda a ilusão de que todo o comércio dos grandes aparelhos toca apenas na exploração de seu trabalho; que longe de exercer qualquer influência sôbre êle, êste fenômeno, julgado secundário, permite, ao contrário, que seu trabalho exerça uma influência sôbre o aparelho. Essa falta de lucidez dos compositores, escritores e críticos tem enormes conseqüências, às quais se dá pouca atenção. Convencidos de possuir aquilo que na verdade os possui, defendem um aparelho que já não controlam mais; um instrumento que já não está mais, como pensam, a serviço dos criadores, mas que, ao contrário, se voltou contra êles, logo contra sua própria

[14] Êste artigo foi escrito em 1930.

criação (na medida em que ela apresente tendências específicas e novas, em desacôrdo ou mesmo opostas ao aparelho). Seu trabalho de criadores não é mais que um trabalho de fornecedores, e assiste-se ao nascimento de uma noção de valor cujo fundamento é a capacidade de exploração comercial. Daí êsse hábito de rever a obra de arte para melhor adaptá-la ao aparelho e não rever jamais o aparelho para adaptá-lo à obra de arte. Diz-se: esta ou aquela peça é boa; pensa-se: boa para o aparelho. Ora, o aparelho é determinado pela ordem social; êle não acolhe apenas aquilo que contribui para sua manutenção no seio da ordem estabelecida. Uma inovação que não ameaçasse a função social do aparelho (e esta função é de ser um divertimento vespertino) pode ser aceita, mas não merecem nem ser consideradas as inovações que visem mudar a função social do aparelho e que queiram dar a êle outro lugar na sociedade, por exemplo um papel semelhante àquele dos grandes organismos de difusão. A sociedade não absorve por intermédio do aparelho a não ser aquilo que ela precisa para sua perpetuação. O que significa dizer que só tem possibilidade de ser admitida aquela "inovação" capaz de conduzir a uma renovação, mas não a uma transformação da sociedade — seja esta forma de sociedade boa ou má.

Os espíritos mais avançados não se preocupam com a mudança do aparelho porque o acreditam a serviço daquilo que livremente inventam, porque o pensam capaz de transformar-se a cada um de seus pensamentos. Mas não inventam livremente. Com ou sem êles, o aparelho preenche sua função, os teatros abrem tôdas as noites, os jornais aparecem *X* vêzes por dia. E cada um dêles só recolhe aquilo que precisa: uma certa quantidade de matéria, apenas isto. (Os criadores estão irremediàvelmente dependentes do aparelho, tanto no plano econômico como no plano social; êle monopoliza suas influências e, cada vez mais, as produções dos escritores, compositores e críticos se tornam verdadeiras matérias-primas: é o aparelho que fornece o produto final.)

Poder-se-ia crer que a denúncia dêsse estado de coisas (a inelutável dependência na qual se encontram os artistas em relação ao aparelho) equivale a sua condenação. Esconde-se isso tão pudicamente!

Mas a limitação da liberdade de invenção do indivíduo é em si um processo progressivo. O indivíduo se encontra cada vez mais implicado nos grandes acontecimentos que transformam

o mundo. É impossível que se contente em *exprimir-se*. Êle é tido — e possui condições — como capazes de executar tarefas de interêsse geral. O único problema é que os aparelhos não pertencem ainda à comunidade; os meios de produção não são ainda propriedade daqueles que produzem, e o trabalho, por isso mesmo, tem o caráter de uma verdadeira mercadoria sujeita às leis do mercado. A arte é uma mercadoria — que é impossível de fabricar sem os meios de produção (os aparelhos). Só se pode fazer uma ópera para A Ópera. (Por exemplo, não se pode imaginar uma ópera como um animal marinho do pintor Bocklin que, depois de concluído, fôsse colocado num aquário: seria ainda mais ridículo querer introduzi-lo furtivamente nos nossos velhos zoológicos.) [15] Mesmo se resolvermos discutir o princípio da ópera (sua função), é preciso fazer uma ópera.

Uma Ópera...

Nossa ópera é a ópera culinária. Antes de ser uma mercadoria, foi um meio de divertimento. Tem por fim o divertimento, mesmo quando exige ou transmite uma certa cultura. Pois, então, o que ela exige ou transmite é uma cultura do gôsto. E sua atitude ao abordar os temas é uma atitude de satisfação. Ela os "vive" e os apresenta como "vivos".

Por que *Mahagonny* é uma ópera? Sua orientação fundamental é a mesma da ópera: ela é culinária. É com uma atitude de satisfação que *Mahagonny* aborda seu tema? Sim. *Mahagonny* faz com que seu tema "viva"? Sim. Porque *Mahagonny* é um prazer.

Mahagonny sacrifica-se conscienciosamente à insensatez do gênero. O insensato da ópera reside no fato de que nela se utilizam elementos racionais, de que nela se procura uma certa materialização e um certo realismo, enquanto a música acaba com tudo isso. Um homem que morre, eis alguma coisa de real. Mas que êle cante no momento de sua morte, é entrarmos na esfera do insensato (o que não seria o caso se o interlocutor, percebendo isso, começasse também a cantar). A música torna a realidade fluida e irreal (claro, ela faz nascer um terceiro mundo, alguma coisa muito complexa e muito real também e da qual podem emanar efeitos muito reais, mas esta coisa se

[15] Arnold Böcklin, pintor suíço, antigamente considerado um talento, hoje pràticamente ignorado.

encontra separada de seu ponto de partida: a realidade utilizada); quanto mais a música agir nessa direção tanto mais o conjunto do espetáculo será pretexto de satisfação: existe um vínculo direto entre o grau de satisfação e o grau de irrealidade.

A noção de ópera (não se deve tocar nisso...) iria bastar para fornecer todos os elementos de *Mahagonny*. Em outras palavras: alguma coisa de irreal e de fútil, judiciosamente introduzida, iria, ao mesmo tempo, colocar-se em evidência e destruir-se. O insensato que aqui se manifesta convém apenas ao trecho preciso no qual aparece. (Êste quadro estreito não nos impediu de introduzir elementos didáticos diretamente consumíveis e de ordenar o conjunto do ponto de vista do "gestus" social. O ôlho que submete tudo ao "gestus" é a moral; logo, pintura de costumes. Mas subjetiva. "Bebamos mais um copo/ Depois nada de voltar para casa/ Depois bebamos mais um copo/ Depois comecemos a brincar." Os que cantam assim são moralistas subjetivos que descrevem a si mesmos.)

Isso é pura e simplesmente uma atitude de divertimento.

Quanto ao conteúdo desta ópera... *Seu conteúdo é o divertimento*. O prazer não apenas como forma, mas como matéria. Se aceitamos que a nossa pesquisa fôsse matéria de prazer, desejamos, pelo menos, que o prazer fôsse a matéria da nossa pesquisa. Êle aparece aqui sob sua atual forma histórica: como uma mercadoria. *

Não contestaremos que o conteúdo deve ter em primeiro lugar o efeito de uma provocação. Na décima terceira cena, por exemplo, o glutão se empanturra até morrer porque a fome reina no país. Apesar de não têrmos nem sugerido a fome dos outros, esta cena teve o efeito de uma provocação. Pois se todos aquêles que têm com o que se empanturrar não se empanturram até morrer, muitos morrem de fome porque um glutão se empanturra até morrer. Seu divertimento se deve ao importante fato dela implicar uma provocação. Num tal contexto, a ópera concebida como um meio de divertimento não poderia ter outro efeito. É claro que não sôbre os seus poucos ouvintes habituais. Seu aspecto provocante nos faz reencontrar a realidade em todo o seu vigor. *Mahagonny* pode não ser muito apetitosa; talvez, de má fé

---

* O romantismo é também apresentado como uma mercadoria. Mas aparece apenas como conteúdo, jamais como forma.

mesmo, sua ambição consista exatamente em não ser apetitosa, em não ser do princípio ao fim culinária.

Mahagonny não é nada além de uma ópera.

Uma Ópera..... Sim, Mas Com Inovações!

É preciso trazer a ópera ao nível do teatro moderno. O teatro moderno é o teatro épico. O quadro a seguir indica alguns deslocamentos de acento pelos quais se passa do teatro dramático ao teatro épico. (Êste quadro não sublinha oposições absolutas, mas simplesmente o deslocamento de acento. Dessa forma, no interior de uma representação destinada a informar o público, pode-se recorrer tanto à sugestão afetiva como à persuasão puramente racional.)

A forma dramática do teatro	*A forma épica do teatro*
é ação,	é narração,
envolve o espectador na ação,	faz do espectador um observador,
esgota sua atividade intelectual,	mas
faz que êle se emocione.	desperta sua atividade intelectual,
Experiência vivida	o obriga a tomar decisões.
O espectador está mergulhado em alguma coisa	Visão do mundo.
Sugestão.	O espectador está diante de alguma coisa.
Os sentimentos são apresentados como naturais.	Argumentação.
O espectador está no interior,	Os sentimentos são levados até a tomada de consciência.
êle participa.	O espectador está colocado diante, êle estuda.
O homem é suposto conhecido.	O homem é objeto de investigação.
O homem é imutável.	O homem se transforma e transforma.
Interêsse apaixonado pelo desfecho.	Interêsse apaixonado pelo desenvolvimento.
Uma cena é causa ou efeito de outra.	Cada cena existe por si.
Desenvolvimento orgânico.	Montagem.
Evolução contínua.	Saltos.
O homem como um dado fixo.	O homem como processo.
O pensamento determina o ser.	O ser social determina o pensamento.
Sentimento.	Razão.

A irrupção dos métodos do teatro épico na ópera conduz antes de mais nada a uma *separação radical dos elementos,* dos elementos dêsse gênero. E talvez seja êsse um meio bastante

simples de pôr fim à gigantesca luta pela supremacia que disputam o texto, a música e a movimentação (o que nos obriga sempre a nos perguntar quais dos elementos é pretexto dos outros: a música do acontecimento cênico ou o acontecimento cênico da música, etc). Enquanto continuarmos a ver na "obra de arte total" uma diluição homogênea dos diversos elementos, enquanto as artes forem "fundidas", pelo mesmo motivo elas terão que permanecer degradadas, cada uma delas não podendo ser outra coisa além de uma mera réplica às outras. O espectador não está fora dêsse processo; êle também está *"integrado"* no conjunto e representa um elemento passivo da obra de arte total (ela o submete). É preciso combater êsse gênero de operação mágica, sem dúvida. E renunciar a tudo aquilo que se apresente como uma tentativa de hipnose, que provoque delírios indignos e perturbe o pensamento.

Música, Texto e Cenário Devem Receber Maior Autonomia

a) música: No que concerne à música, houve um deslocamento de acento que se pode representar esquemàticamente da seguinte maneira:

Ópera dramática	*Ópera épica*
A música está colocada ao serviço,	A música comunica,
realça o texto,	comenta o texto,
impõe o texto,	pressupõe o texto,
ilustra,	toma posição,
descreve a situação psicológica.	indica um comportamento.

A música traz à idéia a contribuição mais importante.*

b) texto: Para que êle não se contente em ser insensato, devemos encontrar prazer nos elementos didáticos, diretamente consumíveis. Esta pesquisa levou à forma de crônica de costumes. O pintor de costumes é o personagem que age. O texto

* O grande número de talentos artesanais que possuem as orquestras de ópera não permite nada além de uma música associativa (uma onda de som faz nascer a seguinte). Portanto, é necessário reduzir o aparelho orquestral a um máximo de trinta especialistas. O cantor passa a ser um contador de estória, seus sentimentos particulares devem permanecer particulares.

não deve ser nem sentimental nem moralizante; deve *mostrar* a moral e a sentimentalidade. A palavra escrita (nos títulos das cenas) ganhou a mesma importância da palavra dita. Pois, indubitàvelmente, é lendo que o espectador adota, o mais rápido possível, a atitude mais cômoda diante da obra.

c) *cenário*: A exposição, no meio de uma representação teatral, de obras plásticas independentes, constitui uma inegável novidade. As projeções de Caspar Nehrer [16] tomam posição em face dos acontecimentos que se desenvolvem na cena de modo que, por exemplo, o glutão em carne e osso se encontra sentado diante do glutão do desenho. A cena oferece uma verdadeira repetição viva dos acontecimentos fixados pela imagem. As projeções de Caspar Nehrer constituem um elemento da ópera tão autônomo como o texto ou a música de Weil. Elas constituem o elemento concreto da ópera.

Naturalmente, tôdas essas inovações supõem também uma nova atitude do público que freqüenta as óperas.

Conseqüências Dessas Inovações: Uma Degradação da Ópera?

Não resta a menor dúvida de que a nova ópera não se preocupa com certas exigências, que a ópera antiga não tinha vergonha de satisfazer. Qual é então a atitude do público de ópera? Pode ser modificada?

Os adultos calejados na luta pela existência, os homens implacáveis, surgem aos montes do *métro,* ávidos de se transformarem em cêra mole entre as mãos dos mágicos, e se precipitam para as bilheterias dos teatros. Na chapelaria, ao mesmo tempo que deixam seus capotes, deixam seus comportamentos quotidianos, sua atitude "na vida real" e sentam-se na platéia com o ar de reis. Devemos censurar-lhes essa atitude? Para achar isto ridículo, é necessário não ter preferências entre o aspecto de um vendedor de queijos e o aspecto de um rei. A atitude dessa gente não é digna dêles. Serão capazes de mudá-la? Conseguiremos que comecem a fumar?

A promoção (sob um ponto de vista técnico) do "conteúdo" ao nível de elemento autônomo ao qual "se relacionam" o texto, a música e o cenário, o abandono da ilusão em detrimento da discussão, a atribuição de um nôvo papel ao especta-

[16] Cenógrafo de Brecht.

dor (ao contrário de estar autorizado a se identificar, êle deve de alguma maneira exprimir seu voto; deve mergulhar menos na ação e discuti-la mais), todos êsses fatos novos abriram caminho a uma transformação que vai muito além das questões de forma: ela começa a se estender à verdadeira função do teatro, sua função social.

A ópera antiga exclui qualquer discussão sôbre seu conteúdo. Se acontecia que diante da representação de certas realidades o espectador tomava partido, a ópera antiga perdia sua finalidade, o espectador ficava "fora de alcance". É claro, a ópera antiga podia comportar elementos cuja natureza não era exclusivamente culinária. É necessário distinguir entre a época de seu apogeu e a de sua decadência. *A Flauta Mágica, As Bodas de Fígaro, Fidélio* possuíam um conteúdo de idéias, tomavam partido. Entretanto, a visão do mundo encontrada aí e, em alguns casos, sua audácia, estava de tal forma temperada com o *môlho culinário* que o sentido das obras desaparecia e se afundava completamente no "divertimento". Isto não significa que uma vez desaparecido o sentido verdadeiro, a ópera não possuísse mais nenhum; possuía outro: o da ópera precisamente. O conteúdo era a ópera. Aos wagnerianos de hoje basta saber que os primeiros wagnerianos descobriram um sentido nas óperas de Wagner: estavam certos de sua existência. Os compositores da linha wagneriana chegam a conservar, com uma bela obstinação, a atitude de pensadores que teriam uma visão do mundo. Imprópria em todos os sentidos, esta visão do mundo pode servir de "saldo de divertimento"! Tôda a técnica ricamente diferenciada que permitia ao compositor adotar tal atitude foi conservada, tanto assim que qualquer "almofadinha" pode continuar a levar sua vida normal dando-se ares de filósofo. É a partir dêste caráter evanescente de seu sentido (compreenda-se: êste sentido *podia* esvanecer-se) que se explicam as repetidas inovações que afligem a ópera; são tentativas desesperadas para lhe dar um sentido, um *nôvo* sentido. Mas, em última análise, é o elemento musical que acaba sendo o *sentido;* o desenvolvimento das formas musicais ganha um sentido ao nível do desenvolvimento do tema, e, pela mais feliz das coincidências, certos meios, proporções ou deslocamentos passam a ser a finalidade da ópera. Êstes são progressos sem conseqüências e que não são conseqüências de nada. Não resultam de novas necessidades e se contentam em satisfazer, por intermédio de nova pigmentação, as antigas ne-

cessidades. Progresso cujo papel, portanto, continua a ser estritamente conservador. Introduzem-se novos temas no teatro que ainda não foram vistos "neste lugar", simplesmente porque eram desconhecidos no tempo em que se começou a usar "êste lugar". · (Locomotivas, sala de máquinas, aeroplanos, sala de banhos, etc., servem de diversões. Os melhores entre os novos compositores negam pura e simplesmente o conteúdo ao apresentá-lo — ou melhor, ao escamoteá-lo — em latim.) Tais progressos indicam apenas que alguma coisa permanece num estado antigo: foram feitos sem que o conjunto da ópera fôsse por êles modificado, ou, mais exatamente, para que êsse conjunto não fôsse modificado.

E a música utilitária?

No mesmo momento em que surgia a arte do concêrto, em outras palavras: a mais pura corrente de arte pela arte (tratava-se de uma reação contra a música impressionista tôda baseada na experiência emocional), apareceu repentinamente, tal como Vênus saindo da escuma, o conceito de música utilitária. Voltava-se em direção do profano para utilizá-lo como se "utiliza" uma mulher. Inovação em cima de inovação: o espectador cansado de ouvir terá prazer em brincar. A luta contra a preguiça do ouvido torna-se ràpidamente uma luta por uma aplicação maior do espectador e, finalmente, um verdadeiro delírio de brincadeira. O violoncelista da orquestra, pai de família numerosa, não toca mais por convicção filosófica, mas por prazer. O culinarismo estava salvo!*

Pergunta-se: por que essa agitação? Por que agarrar-se com tanta obstinação ao divertimento, à embriaguez? Por que tão pouco interêsse existe quanto aos compromissos que o espectador possui fora dessas quatro paredes? Por que não se discute?

---

* Será necessário criticar essas inovações enquanto servirem apenas para regenerar instituições caducas. Elas representam um progresso se tivermos em vista uma reconversão fundamental dessas instituições. Neste caso, representam um melhoramento quantitativo, um desafôgo, um processo de purificação que encontra seu sentido quando relacionado com a mudança operada, ou a ser operada, na função da música.

O verdadeiro progresso, não é um progresso *acabado,* é um progresso em *contínuo.* O verdadeiro progresso é aquêle que permite ou impõe uma progressão. E, em larga medida, traz consigo suas categorias. O verdadeiro progresso tem como causa um estado de coisas real e insustentável e, conseqüentemente, sua transformação.

Resposta: não se deve esperar nada de uma discussão. Qualquer discussão da sociedade atual, mesmo de seus elementos menos importantes, conduziria, por um processo imediato e irresistível, a um abalo radical dessa forma de sociedade.

Vimos que a ópera é vendida como um divertimento vespertino, o que impõe limites bem precisos à ação daqueles que tentassem transformá-la. Vemos agora que êsse divertimento tem que ser solene e dedicado à ilusão. Por quê?

Na sociedade atual, excluir a velha ópera é alguma coisa de impensável. As ilusões que ela procura repreenchem uma função social da maior importância. A embriaguez é necessária; nada pode substituí-la.* É apenas na ópera que o homem pode permanecer humano. Suas faculdades intelectuais há muito tempo e por tôda parte estão reduzidas a não serem mais do que os instrumentos de uma suspeita ansiosa, da velhacaria e do cálculo egoísta.

Não é apenas por ser velha que a ópera ainda existe, é, sobretudo, porque a ordem que serve é a mesma de antigamente. Não inteiramente a mesma, porém. E é isto o que abre perspectivas à nova ópera. Já se pode perguntar hoje em dia se a ópera não chegou a um estado no qual as novas inovações, antes de determinar sua renovação, conduziriam, ao contrário, a sua destruição.**

Por mais culinária que seja *Mahagonny* (e ela não poderia deixar de ser, uma vez que tem sua base na ópera), já possui

---

* "A vida que nos é imposta é muito dura; ela nos traz tantas desgraças, tantas decepções, nos coloca tantos problemas insolúveis que, para suportá-la, não podemos prescindir de calmantes. Pode-se dizer que existem três espécies dêles: as diversões, que atenuam nossa miséria; as satisfações de substituição, que a diminuem; os entorpecentes, que nos tornam insensíveis a ela. Temos absoluta necessidade de tôdas três. As satisfações de substituição que nos oferece a arte são, comparadas com a realidade, meras ilusões, mas nem por isso são menos eficazes psicològicamente, graças ao papel que a imaginação adquiriu na nossa vida interior... (...) Êsses entorpecentes são, em determinadas condições, responsáveis pelo fato de que somas consideráveis de energia, que poderiam ser destinadas a melhorar a sorte do homem, são desperdiçadas inùtilmente". (Freud, *A Angústia da Civilização*.)

** Em *Mahagonny* são essas inovações que permitem ao teatro apresentar os quadros de costumes (ou seja: de desmistificar o caráter de mercadoria do prazer nas cenas idênticas àquelas que o espectador está habituado a ver no teatro tradicional). São essas inovações também que colocam o espectador em condições morais satisfatórias.

uma função de transformação social. Ela coloca o *culinário* em discussão, responsabiliza a sociedade que precisa dêsse tipo de ópera. Poder-se-ia dizer que ainda está confortàvelmente instalada na velha escola; mas pelo menos já começa (por distração ou má fé) a dilapidá-la... E eis o que fazem, cantando, as inovações.

As verdadeiras inovações se destinam à base da ópera.

Pelas Inovações, Contra Uma Renovação

Mahagonny foi escrita há dois anos, em 1928-1929. Nos trabalhos seguintes, esforçamo-nos para sublinhar com maior vigor o elemento didático, sacrificando o elemento culinário. Em outras palavras: para transformar um instrumento de prazer num instrumento pedagógico e certas instituições de divertimento em organismos de difusão.

Música de Um Teatro Épico: Seu Emprêgo

Coloquei a música a serviço do teatro épico nas seguintes peças: *Tambores da Noite, Baal, A Vida de Eduardo II, Mahagonny, Ópera dos Três Vinténs, A Mãe, Cabeças Redondas e Cabeças Pontudas.*

Nas primeiras dessas peças, a música foi utilizada de uma forma muito conhecida, cantavam-se canções e marchas cuja execução encontrava quase sempre uma motivação naturalista. Mas, por outro lado, essa introdução da música marcou uma ruptura com a tradição dramática da época: a obra se tornou menos pesada, num certo sentido mais elegante; as representações teatrais ganharam o caráter de manifestações artísticas. A simples presença da música, que introduzia uma certa variedade, constituía, por si só, um ataque à atmosfera estreita, pesada e viscosa dos dramas impressionistas e à parcialidade maníaca dos dramas expressionistas. E a música abriu novamente a porta a alguma coisa que há muito tempo não conseguia aparecer: o "teatro poético". Essa música era escrita por mim mesmo. Para a segunda montagem berlinense de *Homem por Homem,* cinco anos depois, foi Kurt Weil que a compôs. De agora em diante, a parte musical era verdadeiramente uma obra de arte (tinha seu valor próprio).

O cômico de *Homem por Homem* é do gênero de percussão: Weil introduziu aí uma pequena Música de Noite (que as

projeções de Caspar Nehrer acompanhavam), uma música guerreira e uma canção da qual se cantavam as estrofes enquanto se mudavam os cenários com a cortina aberta. Os primeiros princípios de uma separação dos elementos do espetáculo já haviam sido enunciados.

Foi com a representação da *Ópera dos Três Vinténs,* em 1928, que o teatro épico fêz sua demonstração mais extraordinária. Podia-se ver ali uma primeira utilização da música de cena, dentro de perspectivas verdadeiramente modernas. A inovação mais marcante era o absoluto isolamento dos números musicais. Uma disposição inteiramente formal obrigava imediatamente a notar esta novidade: a pequena orquestra estava instalada na cena de modo a ser vista por todo o público. A execução das "songs" era regularmente precedida por uma mudança de luz, a orquestra era iluminada; sôbre a tela no fundo da cena aparecia o título de cada número, por exemplo: "Canto da vaidade do esfôrço humano", "Por uma pequena canção, a Srt.ª Polly Peachum explica a seus pais por que se casou com o bandido Macheath"; e os atôres, para cantar, sempre mudavam de atitude. Havia assim *duos, trios, solos, finais* com acompanhamento de coros. As peças de música, baladas em sua maioria, eram uma espécie de reflexões moralizantes. A obra mostrava o grande parentesco que existe entre a vida sentimental do burguês e a dos bandidos de estrada. De tempos em tempos, êsses bandidos mostravam também, por intermédio da música, que suas sensações, seus sentimentos e seus preconceitos eram os mesmos que aquêles do espectador médio burguês. Por exemplo, uma das canções procurava mostrar que só a riqueza torna a vida agradável, mesmo quando obriga a renunciar às "coisas superiores". Um *duo* de amor explicava que as circunstâncias exteriores, a origem social ou a diferença de fortuna, por exemplo, não deveriam desempenhar qualquer papel na escolha do companheiro! Um *trio* exprimia a desolação pela incerteza que reina em nosso planêta e que não permite ao homem dar livre curso a sua bondade e honestidade naturais. O mais terno e mais ardente canto de amor de tôda a peça era um painel da inquebrantável e fiel inclinação que um cáften e sua noiva possuem um pelo outro. Os dois amantes cantavam, não sem emoção, seu pequeno "lar", o bordel. Dessa maneira, e porque ela não deixava de ser exclusivamente sentimental e de utilizar todos os habituais pigmentos narcóticos, a música contribuía para colocar a nu as ideologias burguesas. Funcionava, por assim dizer, como

uma comadre desbocada, provocadora e denunciante. As "songs" tiveram uma grande difusão, seus temas apareceram em discursos e em editoriais. Numerosos foram aquêles que as cantaram com um acompanhamento de piano ou seguindo as gravações — da mesma maneira que se gostava de cantar as árias das operetas de sucesso.

Êsse gênero foi criado em 1927, quando pedi a Weil para refazer a música de uma dúzia de "songs", escritas há muito tempo, para a Semana Musical de Baden-Baden onde deveriam ser apresentadas óperas em um ato. Até então Weil havia composto uma música bastante complicada, essencialmente psicológica. Aceitando compor uma música sôbre os textos de "songs" mais ou menos banais, êle rompeu corajosamente com um dos preconceitos tenazes dos chamados compositores sérios. O sucesso dêsse emprêgo da música moderna na "song" foi de grande importância. Mas o que caracterizava a novidade dessa música, sem falar no caráter inabitual de sua utilização?

O teatro épico se interessa, antes de mais nada, pelo comportamento dos homens entre si, pelo aspecto dêsse comportamento que apresente uma significação histórico-social, em outras palavras: no que êste comportamento apresente de *típico*. Êle elabora cenas nas quais os homens agem de tal maneira que o espectador vê surgir as leis que regem suas vidas sociais. Ao mesmo tempo, o teatro épico deve definir os processos sociais de um ponto de vista prático; deve defini-los para permitir uma intervenção na vida social. Sua atenção está, portanto, eminentemente voltada para a prática. Para êle, o comportamento humano não é imutável, o homem sempre depende das condições político-econômicas, as quais sempre lhe é possível transformar. Tomemos o exemplo de uma cena na qual um homem contrata outros três para realizar uma operação ilícita. (*Homem por Homem.*) Esta cena será descrita pelo teatro épico de tal maneira que se possa conceber outro comportamento para êstes quatro homens, imaginar ou diferentes condições político-econômicas nas quais êles adotariam outra linguagem, ou, considerando as circunstâncias dadas, uma atitude diferente que os obrigasse a adotar outra linguagem. Em suma, ao espectador é oferecida a oportunidade de criticar, do ponto de vista social, o comportamento humano, e a cena é representada como uma cena histórica. O espectador deve, portanto, estar em condições de estabelecer comparações entre os diversos comportamentos.

De um ponto de vista estético, essa exigência significa que o "gestus" social é de uma importância particular para o ator. A tarefa da arte é cultivar o "gestus". (Naturalmente, trata-se aqui de um conjunto de gestos que tem uma significação social, e não de uma mímica ilustrativa e expressiva.) A idéia da mímica é, num certo sentido, substituída pela idéia do "gestus".

Isto constitui uma grande revolução da dramaturgia. Ainda hoje, a dramaturgia se contenta com as receitas de Aristóteles para provocar a "catharsis" (purgação psíquica do espectador). Segundo a dramaturgia aristotélica, os acontecimentos colocam o herói em situações que lhe permitem revelar seu ser mais íntimo. Todos os acontecimentos representados têm por finalidade precipitá-lo em conflitos psicológicos. Usando uma comparação sacrílega, mas bem útil, poderíamos aproximar êsses espetáculos "aristotélicos" dos "burlescos" da Broadway nos quais o público, entre gritos de "take it off", força as môças a mostrar um pouco mais de sua anatomia. Evidentemente, o indivíduo cujo ser íntimo é exteriorizado dessa forma acaba por representar "o Homem". Ninguém (nem o espectador) poderá escapar à coação dos acontecimentos apresentados, de modo que, pràticamente, uma representação de *Édipo* se desenrola numa sala cheia de Èdipozinhos, uma representação de *Imperador Jones,* diante de uma platéia de imperadores Jones. A dramaturgia não-aristotélica não resume os acontecimentos para mostrar um destino inexorável, não abandona o indivíduo a um destino inapelável, como sempre faz a dramaturgia aristotélica mesmo quando seu herói reage com fôrça e beleza: ao contrário, *examina* êste "destino" com uma lente de aumento e revela as maquinações absolutamente humanas que êle contém.

Motivado pelo estudo de algumas "songs" êste comentário poderia, com todo o direito, ser visto como uma digressão, caso essas "songs" não representassem o comêço (ainda muito tímido) de outro teatro, o teatro de um tempo nôvo, e não resumissem o papel da música nesse teatro. É quase impossível explicar o caráter "gestual" dessa música de "songs" de outra maneira que pelos comentários que fazem sobressair a finalidade social de tôdas essas inovações. Pràticamente, a música "gestual" é uma música que permite ao ator apresentar certos gestos fundamentais. A música "ligeira" é, já há algum tempo, principalmente no *cabaret* e na opereta, uma espécie de música "gestual". A música "séria" ainda se apega ao lirismo e cultiva a expressão pessoal.

A ópera *Apogeu e Decadência da Cidade de Mahagonny* permitiu, numa certa escala, que se aplicassem os novos princípios. Não esconderei que, na minha opinião, a música escrita por Weil para esta ópera não é do comêço ao fim "gestual"; contém, porém, numerosas partes "gestuais", o suficiente, de tôda forma, para ameaçar sèriamente o tradicional tipo de ópera, aquêle que só podemos classificar, em sua versão original, de culinário. O tema de *Mahagonny* é o próprio *culinarismo*. Nas minhas *notas sôbre a ópera,* expliquei por que era impossível renovar a ópera nos países capitalistas: tôdas as inovações introduzidas na ópera servem apenas para destruí-la. Os compositores que tentam renovar a ópera esbarram inevitàvelmente, como Hindemith ou Stravinsky, no *aparelho da ópera.* É sabido que os grandes aparelhos, ópera, teatro, imprensa, etc.... impõem sua maneira de ver.

O perigo que significa o aparelho apareceu claramente com a representação de *A Mãe* no Theatre Union de Nova York. Havia uma diferença considerável entre as posições políticas do Theatre Union e as dos teatros que apresentaram *Mahagonny*. Lá, a reação do teatro foi a de um aparelho destinado a produzir embriaguez. A peça, é claro, foi desfigurada, a música também, e o objetivo didático foi em parte prejudicado.[17] Na verdade, mais do que em nenhuma outra peça, usamos em *A Mãe* determinados recursos que permitem à música levar o espectador a adotar aquela atitude de observador crítico que já analisamos. A música de Eisler não é absolutamente "simples", no sentido comum da palavra. Enquanto música, é bastante complicada, e eu não conheço nenhuma mais séria. Não se pode deixar de admirar imensamente a decisiva contribuição que ela forneceu na simplificação dos árduos problemas políticos cuja solução é de necessidade vital para o proletariado. Naquele pequeno trecho no qual refuta as acusações segundo as quais o comunismo prepararia o caos, a música, graças a seu "gestus" de conselho amigável, permite que a voz da razão seja ouvida. No "Elogio do Estudo" que liga o problema da tomada do poder ao problema do estudo, ela possui um "gestus" heróico, mas que não deixa de ter uma grande serenidade. Da mesma forma, o côro final, "Elogio da Dialética", que poderia dar a

[17] No Brasil, o espetáculo *O Senhor Puntila e seu Criado Matti,* montado pela Companhia Carioca de Comédias, sob a direção de Flávio Rangel, serve de exemplo do "perigo que significa o aparelho".

impressão de um canto de triunfo sentimental, é mantido pela música nos limites da razão. (Diz-se geralmente que essa técnica de representação, a representação épica, renuncia pura e simplesmente aos efeitos emocionais. Na verdade, o que acontece é que as emoções que provoca são clarificadas, nada possuem de embriagador, evita-se que elas tenham origem no inconsciente.)

Quem quer que creia que um "gestus" severo, mas delicado e razoável, como aquêle que essa música impõe, não pode servir a um movimento de massas engajado na luta contra a violência, a opressão e a exploração, êste não compreendeu um dos aspectos mais importantes da luta. Mas é evidente que o efeito produzido por essa música depende da maneira que se interprete. Existem poucas esperanças de ver os atôres cumprirem o seu papel, que é o de provocar certas atitudes no espectador, se não apreenderem bem o sentido de seus "gestus". Para que possam esgotar tôdas as possibilidades do teatro épico e cumprir sua tarefa, os teatros operários serão submetidos a uma educação muito puxada e a uma formação bastante rigorosa. Seu público também precisa de uma formação que lhes cabe fornecer. É preciso conseguir chegar ao ponto de ter o aparelho do teatro operário fora dêsse vasto tráfico de entorpecentes que é a organização teatral na sociedade burguesa.[18]

Ao contrário de *A Mãe, Cabeças Redondas e Cabeças Pontudas* se dirige a um largo público, e aí nos preocupamos muito com o divertimento. Eisler teve que escrever uma música de "songs". Esta música, também, é, em certo sentido, filosófica. Procura evitar qualquer efeito narcótico e consegue isto unindo estreitamente a solução dos problemas musicais à expressão clara do sentido político e filosófico dos poemas.

Pelo que foi dito, já se podem medir as dificuldades que a música tem de enfrentar para cumprir sua tarefa no teatro épico.

Ainda hoje, a música "progressista" continua a ser escrita para a sala de concertos. Uma rápida olhada nesses auditórios, e se compreenderá por que é impossível utilizar para fins filosóficos e políticos a música que produz tais efeitos: nada mais existe além de filas inteiras de homens e mulheres mergulhados numa espécie de embriaguez, sêres completamente passivos, per-

---

18 No Brasil não existe teatro popular. Sua existência depende do apoio estatal.

didos numa contemplação interior e gravemente intoxicados. Seus olhares fixos e espantados mostram o grau de impotência e docilidade que essas pessoas podem atingir quando estão nas malhas de sentimentos que não conseguem controlar. O suor que lhes banha o rosto atesta o esgotamento a que levam semelhantes excessos. (O pior filme de bandido respeita mais o pensamento do espectador.) A música entra em cena como o "Destino em pessoa". Como o Destino extremamente complicado, absolutamente incompreensível, dêste tempo da mais apavorante exploração consciente do homem pelo homem. Essa música tem apenas intenções culinárias. Conduz o espectador a se abandonar a um ato de prazer enervante, porque estéril. Nenhum aprimoramento dessa música poderá convercer-me de que sua função social seja diferente daquela dos burlescos da Broadway.

É inegável que hoje em dia já se começa a formar, entre os compositores mais sérios, um movimento contra essa função social aviltante da qual a música foi encarregada. As experiências realizadas no domínio da música terminaram por tomar um vulto considerável: a música moderna não apenas faz os maiores esforços no tratamento do material musical como tenta também o impossível para atingir novas camadas de consumidores. Entretanto, existe ainda uma série de tarefas que não pode ainda cumprir e que ela nem mesmo procura cumprir. É dessa forma que a arte de musicar epopéias desapareceu completamente. Que nós saibamos, nenhuma música foi composta para *A Odisséia* ou para a *Canção dos Niebelungen*. Nossos compositores não são capazes de musicar obras narrativas um pouco maiores. A música educativa está agonizante, e saber que houve épocas em que a música foi utilizada para lutar contra a doença!... Geralmente, nossos compositores deixam que os hoteleiros estudem o efeito de sua produção. Entre os raros resultados de pesquisas que me caíram nas mãos em dez anos, havia a declaração de um hoteleiro francês explicando os efeitos de diversas músicas sôbre os pedidos de sua clientela. Êle acreditava ter descoberto que ouvindo-se determinados compositores pediam-se determinadas bebidas. É claro que se os compositores oferecerem uma música cujos efeitos possam ser relativamente definíveis, o teatro muito terá a lucrar. Isso poderia estimular muito os atôres; êles poderiam, por exemplo, representar contra a atmosfera criada pela música (mas para os ensaios das peças de estilo sêco, o melhor é nos contentarmos

com aquilo que temos). O cinema mudo teve a oportunidade de fazer algumas músicas experimentais destinadas a provocar reações emocionais bem definidas. Ouvi alguma coisa dêsse gênero composta por Hindemith e Eisler. Êste último chegou mesmo a escrever músicas muito severas para filmes da maior banalidade. Mas é claro que o cinema falado, um dos ramos florescentes do tráfico internacional da droga, não poderá continuar com tais experiências.

Fora do teatro épico, penso que existe outro gênero, a peça didática, que abre perspectivas à música moderna. Weil, Hindemith e Eisler escreveram música extremamente interessante para alguns exemplos dêsse tipo de teatro (Weil e Hindemith, em colaboração, para o *Vôo dos Lindbergs,* peça radiofônica para estudantes, Weil para *Aquêle que Diz Sim,* ópera escolar, Hindemith para a *Peça Didática de Baden-Baden* e *A Importância de Estar de Acôrdo,* Eisler para *A Decisão*).

Escrever uma música fácil de compreender e de guardar é questão não apenas de boa vontade, mas principalmente de habilidade e de estudo. Ora, não podemos aprender sem estarmos em contato com as massas e com os outros artistas. Jamais se aprende na solidão.[19]

---

[19] Para o ator brasileiro, Brecht, entre outros, coloca um grave problema: o aprimoramento do aparelho técnico do ator (sua dicção, sua expressão corporal). Em têrmos do diretor, a prática nos informa que resultados podem ser obtidos com maior facilidade na medida que o diretor substitua as indicações psicológicas por indicações morais (que sempre circunscrevem uma psicologia). É claro que isto envolve um problema de formação filosófica.

Finalmente, é preciso não esquecer que Stanislavsky, por maiores que sejam seus defeitos, foi o único a propor um método de interpretação. Cremos que seu "Método das Ações Físicas" pode ser de grande utilidade àqueles que se interessem em fazer um trabalho de interpretação à luz da história.

15.00
26/04/73

500

COMPÔS E IMPRIMIU
TELS.: 52-7905 e 52-3585
S. Paulo — Brasil